

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA REPRÉSENTATION DE L'ALTÉRITÉ ARABO-MUSULMANE DANS LE
ROCKUMENTAIRE ETHNOGRAPHIQUE

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN
SOCIOLOGIE

PAR
FRANCIS BRASSARD-LECOURS

AVRIL 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LA REPRÉSENTATION DE L'ALTÉRITÉ ARABO-MUSULMANE : ESQUISSE D'UNE PROBLÉMATIQUE.....	5
1.1 La notion d'altérité en sciences sociales	5
1.2 Généalogie de l'altérité arabo-musulmane.....	9
1.2.1 L'Orient face à l'Occident : une opposition binaire	10
1.2.2 Le mythe du conflit civilisationnel selon Thierry Hentsch.....	12
1.2.3 L'attitude orientaliste selon Edward Saïd	19
1.2.4 L'attitude orientaliste contemporaine : terreur et islamophobie	24
1.3 Conclusion et problématique.....	29
CHAPITRE II	
REPRÉSENTATION ET ROCKUMENTAIRE ETHNOGRAPHIQUE	32
2.1 La production de sens : différentes approches de la représentation en sciences sociales.....	33
2.2 La représentation : approches sémiologique et discursive	35
2.2.1 La poétique de la représentation : approche sémiologique	36
2.2.2 La politique de la représentation : une approche discursive	39
2.2.3 Représentation et cinéma	41
2.3 Le cinéma documentaire : représenter la réalité.....	43
2.3.1 Le documentaire : un idéal de réalisme	44
2.3.2 Évolution des différentes stratégies de représentation dans le documentaire.....	48
2.3.3 Différentes stratégies; différents <i>modes of representation</i>	55

2.4	Le documentaire ethnographique et ses enjeux éthiques	60
2.5	Le rockumentaire : représenter l'esprit rock'n'roll	63
2.6	Représentation, rockumentaire ethnographique et altérité : questions de recherche.....	67

CHAPITRE III

PRÉSENTATION DU CORPUS ET DE LA MÉTHODE D'ANALYSE		70
3.1	Présentation du corpus.....	70
3.1.1	Heavy Metal in Baghdad.....	72
3.1.2	Global Metal	73
3.1.3	Taqwacore: The Birth of Punk Islam.....	74
3.2	Présentation de la méthode d'analyse.....	75
3.2.1	La poésie du rockumentaire ethnographique	75
3.2.2	La réception du rockumentaire ethnographique.....	78
3.2.3	La politique du rockumentaire ethnographique	80

CHAPITRE IV

ANALYSE.....		82
4.1	Première lecture et deuxième lecture au niveau connotatif.....	82
4.1.1	La poésie de Heavy Metal in Baghdad.	82
4.1.2	La poésie de <i>Global Metal</i>	89
4.1.3	La poésie de Taqwacore : The Birth of Punk Islam.....	95
4.1.4	Synthèse des significations	100
4.2	La réception des rockumentaires ethnographiques.....	103
4.2.1	Création d'un corpus de la réception médiatique des rockumentaires	105
4.2.2	Procédure d'analyse du corpus	107
4.2.3	Résultats de l'analyse du corpus	109

CHAPITRE V	
LA DIMENSION POLITIQUE DES MYTHES ET LES REPRÉSENTATIONS ÉMANANT DU ROCKUMENTAIRE ETHNOGRAPHIQUE.....	112
5.1 Retour réflexif sur la construction de mythes dans le rockumentaire ethnographique	112
5.2 Le discours orientaliste dans le rockumentaire ethnographique.....	116
CONCLUSION.....	118
ANNEXE A	
LISTE NON EXHAUSTIVE DE ROCKUMENTAIRES ETHNOGRAPHIQUES.....	129
ANNEXE B	
AFFICHES PROMOTIONNELLES DES FILMS ANALYSÉS.....	131
ANNEXE C	
CORPUS D'ANALYSE DE LA RÉCEPTION MÉDIATIQUE	133
ANNEXE D	
SUBDIVISIONS DU CORPUS	135
ANNEXE E	
SYNOPSIS SELON INTERNET MOVIE DATA BASE.....	137
ANNEXE F	
GRILLE D'ANALYSE DE LA RÉCEPTION MÉDIATIQUE.....	139
BIBLIOGRAPHIE.....	141

RÉSUMÉ

Ce mémoire s'intéresse à la représentation de l'altérité arabo-musulmane dans le rockumentaire ethnographique. Depuis le début des années 2000, plusieurs films produits en Occident se sont intéressés au phénomène rock en contexte islamique. Nous proposons ici l'existence d'une forme médiatique nouvelle, au croisement du film documentaire, du documentaire ethnographique et du rockumentaire. Nous chercherons à voir comment la culture médiatique, dont les rockumentaires ethnographiques sont pris comme un exemple, articule le régime de représentation orientaliste.

Cet objet sera étudié par les théories sociologiques de la culture. Inspiré par les *Cultural Studies*, nous analyserons les mécanismes de construction de sens dans trois films. La méthode d'analyse sera donc sémiologique, doublée d'une analyse de contenu.

Mots-clés: documentaire, rockumentaire, orientalisme, post-colonialisme, représentation, altérité.

INTRODUCTION

En avril 2014, le magazine américain *The Atlantic* publie un article annonçant la venue prochaine d'un « rockumentary » sur la scène métal de Syrie pendant la guerre civile qui fait rage (Gerstle, 2014). L'histoire proposée sera, à quelques détails près, la même que celle présentée dans les films dont il sera question dans le présent mémoire, qui porte sur une forme culturelle nouvelle que nous nommerons rockumentaires ethnographiques.

L'auteur de ce mémoire a lui-même, en 2008, entrepris la réalisation de ce qu'il ne savait pas encore être un rockumentaire ethnographique. Animé d'un désir d'offrir une alternative à la démonisation médiatique du monde musulman, il fait un séjour en Iran pour faire la rencontre de quelques jeunes musiciens rock. Rapidement, il se rend compte que sa démarche est teintée d'un certain ethnocentrisme : comment prétendre montrer un peuple sous un nouveau jour en passant par une pratique culturelle proprement occidentale ? La question de la représentation de l'Autre met un sérieux frein au projet. Mais quelle n'est pas la surprise de l'auteur de ces lignes de découvrir qu'à peu près au même moment, une série de documentaires sur des groupes ou des mouvements rock en contexte islamique sont produits. La question complexe de la représentation de l'Autre ne semble pas freiner ces projets.

De là naît le projet de ce mémoire qui propose d'examiner la représentation de l'altérité arabo-musulmane dans un nouveau genre cinématographique : le rockumentaire ethnographique. Ce genre est un amalgame des formes du documentaire, du film ethnographique et du rockumentaire. En s'intéressant à la fois à des sous-cultures et à des cultures « autres », il articule des représentations que l'on souhaite interroger sociologiquement.

Les questions de représentations et d'altérité ont déjà été abordées de plusieurs manières par les théories sociologiques de la culture. Diverses formes culturelles ont été interrogées quant à leurs mécanismes de production de sens, notamment par les *Cultural Studies*. Nous nous inscrivons donc dans cette approche pour aborder la question de la représentation. La problématique plus particulière de l'altérité arabo-musulmane, elle, sera principalement cadrée par le concept d'*orientalisme* tel que développé par Edward Saïd.

Nous questionnerons donc le rockumentaire ethnographique en analysant trois films choisis pour leur représentativité du genre. *Heavy Metal in Baghdad* (2008), *Global Metal* (2008) et *Taqwacore : The Birth of Punk Islam* (2009) constitueront un corpus que nous décortiquerons à la lueur d'une approche constructiviste de la représentation. Ces trois films mettent en scène de jeunes groupes de musiciens rock de culture musulmane. Nous chercherons à savoir si ces films contribuent à défaire certains stéréotypes que la culture occidentale entretient à propos de l'arabo-musulman, ou si, au contraire, ces films enfoncent l'arabo-musulman dans un mode de représentation systématiquement négatif.

Le présent mémoire se divise en cinq chapitres. Le premier chapitre cadrera notre problématique de la représentation de l'altérité arabo-musulmane. Un survol de la notion d'altérité en sciences sociales sera d'abord proposé. Puis, une généalogie de la manière dont l'arabo-musulman a été représenté en occident sera faite, en utilisant notamment les travaux d'Edward Saïd et de Thierry Hentsch. Nous en arriverons à un portrait de la représentation contemporaine de l'altérité arabo-musulmane en occident, à la lueur des récents événements historiques et médiatiques.

Le deuxième chapitre définira notre cadre conceptuel, en définissant d'abord la notion de représentation et en voyant ensuite comment celle-ci s'articule à la forme du rockumentaire ethnographique. Pour ce faire, une conceptualisation de l'ensemble

des composantes de notre objet de recherche sera effectuée : documentaire, documentaire ethnographie et rockumentaire. La fin de ce deuxième chapitre présentera nos questions de recherches.

Le troisième chapitre présentera d'abord le corpus d'analyse, constitué des trois films mentionnés plus haut. Nous en justifierons le choix, donnerons une brève description de leurs conditions de productions et en ferons un survol synoptique. La partie suivante de ce chapitre détaillera notre démarche d'analyse, d'inspiration sémiologique et qui se fera en trois volets.

Le quatrième chapitre contiendra les deux premiers volets de notre analyse. D'abord un inventaire des significations, tant au niveau dénotatif que connotatif sera fait pour chacun des films. Une synthèse de ces significations sera effectuée pour proposer l'attribution d'un message global aux trois rockumentaires ethnographiques. Afin de compléter et approfondir cette première lecture, la deuxième étape de notre analyse s'attardera à la réception critique des trois films, afin de voir si nos premiers résultats peuvent être généralisés.

Le cinquième chapitre présente la dernière étape de notre analyse. Ici, les significations identifiées au chapitre précédent seront éclairées par une perspective idéologique et politique plus large. En voyant d'abord comment une série de mythes guide la lecture des rockumentaires ethnographiques, nous verrons que les thèmes soulevés dépassent largement le cadre de ces quelques textes. Nous relierons alors ces enjeux au concept de discours orientaliste, ce qui nous permettra de répondre à nos questions de recherche.

CHAPITRE I

LA REPRÉSENTATION DE L'ALTÉRITÉ ARABO-MUSULMANE : ESQUISSE D'UNE PROBLÉMATIQUE

Dans ce premier chapitre, nous prenons appui sur la prémisse voulant qu'il existe un « filtre » à travers lequel l'Orient a toujours été observé, compris, vu par l'Occident. Ce filtre se déploie dans la couverture journalistique, les fictions populaires, les œuvres littéraires, la publicité, etc. Le « monde musulman » est représenté généralement de manière péjorative, à travers le mythe d'une scission civilisationnelle construit au fil de l'histoire. Un amalgame d'images façonne le prisme de l'orientalisme, relent du passé colonial et d'une idéologie affirmant la supériorité euro-américaine. Dans un premier temps, nous tentons de circonscrire cet imaginaire qui semble enfermer l'arabo-musulman dans une série de représentations stéréotypales qu'il faut, plus que dénoncer, chercher à identifier et comprendre. En partant de la notion d'altérité en sciences sociales, nous dresserons un portrait sommaire de la généalogie de l'altérité arabo-musulmane entre autres à travers les travaux d'Edward Saïd et de Thierry Hentsch. Ceci nous servira de cadre pour comprendre comment l'altérité arabo-musulmane trouve écho dans les rockumentaires ethnographiques.

1.1 La notion d'altérité en sciences sociales

Comment représentons-nous des gens et des endroits qui sont significativement différents de nous? Pourquoi la « différence » est-elle un thème si attrayant? Quelle est cette fascination secrète pour l'altérité, et pourquoi les représentations populaires y retournent-elles constamment? Quels sont les principales formes de représentations de l'altérité dans la culture contemporaine, et comment expliquer qu'elles soient

souvent stéréotypées? Aussi, est-ce que les répertoires d'images que nous entretenons à propos de l'Autre changent au fil du temps ou sont-ils figés dans temps? Le présent mémoire n'a certainement pas la prétention de répondre entièrement à ces premières questions. Cependant, ces interrogations constituent à tout le moins une porte d'entrée (nécessaire) au développement des réflexions que nous proposerons à propos de notre rapport à l'altérité arabo-musulmane.

La notion d'altérité est un concept étudié tant en philosophie, en psychologie, qu'en sociologie. Il s'agit d'une notion complexe qui a été explorée de plusieurs manières. Dans la philosophie occidentale, on pourrait dire que la question de l'autre est le complément de la question la plus fondamentale, celle du « je » (Delphy, 2008, p.11). Hegel, par exemple, développe le concept de la conscience de soi¹. Il soumet l'idée que c'est dans une perspective dialectique avec le monde extérieur et donc en rapport avec l'autre que l'individu développe sa conscience. Husserl, lui, se questionne sur l'intersubjectivité et sur la relation du soi avec l'étranger². Il suggère que la difficulté de saisir l'altérité vient du fait qu'il faut d'abord reconnaître que l'autre existe indépendamment de ce que nous faisons et vivons nous-mêmes. Sartre, lui, propose que la reconnaissance de l'altérité, pour l'individu, est omniprésente³. En fait, nous savons que nous sommes ce que nous sommes parce que nous existons aux yeux des autres. Ainsi, « la honte est *honte de soi devant autrui* », dira-t-il. En psychanalyse aussi, le face à face avec autrui est également essentiel à la définition de soi. Peut-être plus que Freud lui-même, le structuraliste Jacques Lacan⁴ creusa cette notion avec son exploration du « stade du miroir », moment où le développement du « je » chez l'enfant se ferait en opposition à la présence des autres.

1 Voir *La phénoménologie de l'esprit* (Hegel, 1807).

2 Voir *Méditations cartésiennes* (Husserl, 1929).

3 Voir *L'Être et le Néant* (Sartre, 1943).

4 Voir Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire. Livre XI (Lacan, 1964)

Dans tous ces cas, l'Autre est une présence périphérique, relative et dépendante de l'existence première de l'être. La tradition occidentale, note Delphy, est celle d'une philosophie dominée par la recherche de l'Être et de la totalité, ce qui en fait une pensée profondément individualiste laissant peu de place à l'altérité (2008, p.10). Le philosophe Emmanuel Lévinas a tenté de rompre avec cette tradition antagoniste entre l'être et l'autre⁵. L'autre n'est ni imparfait ni anormal, il est simplement *autre*. Il est extérieur à soi, et fait partie de cet infini qui est insaisissable. De même, je suis l'autre d'un autre, et tous existons sans que nos existences doivent être subordonnées à celle de l'autre. Voilà une proposition d'un humanisme simple, mais qui semble parfois échapper au monde souvent intolérant et conflictuel dans lequel nous vivons. Christine Delphy part de ce survol philosophique et phénoménologique pour entrer, comme nous le ferons, dans des questions d'ordre social : « c'est vague, l'Autre : ça peut être Autrui, mon semblable en Dieu ou en l'humanité, bien que ça ne se voie pas au premier abord. Ça peut être aussi toute une bande d'autres, et en général, c'est ça l'Autre, c'est un groupe, stigmatisé, dont on ne dit pas qu'il est stigmatisé. » (2008, p.17)

En sociologie, la notion de l'Autre est étudiée pour comprendre comment des groupes définissent et souvent excluent, voire subordonnent, certains groupes leur paraissant extérieurs et indésirables. On questionne les frontières de l'altérité pour savoir où, et surtout comment, s'exerce le rapport à l'autre. La sociologie cherche à comprendre entre autres choses comment se construisent les identités sociales. Ces identités sont le reflet de la manière dont des individus et des groupes sont catégorisés en fonction de leur culture, de leur langue, de leur genre, de leur classe, etc.. Bien entendu, ces catégories ne sont pas naturelles, mais bien construites socialement.

5 Voir *Totalité et infini : essai sur l'extériorité* (Lévinas, 1990 [1969]).

Quand un groupe prend la liberté de juger un autre groupe, c'est qu'il se croit fort d'un savoir sur ces groupes « autres », affirmeront les auteurs postcoloniaux. L'introduction du *Post-Colonial Studies Reader* (1995) nous rappelle que le savoir a été, et est toujours, l'allié le plus formidable de la domination économique et politique, particulièrement dans le contexte colonial (Ashcroft et al., 1995, p.1). Frantz Fanon, Homi K. Bhabba, Gayatri Spivak, Stuart Hall et Edward Saïd, pour ne nommer que quelques-uns des plus grands auteurs postcoloniaux, se sont intéressés aux relations de pouvoir se jouant autour de la notion d'altérité. Ils sont accompagnés par plusieurs autres auteurs postmodernistes qui s'intéressent eux aussi à l'altérité. Les Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida et autres ont pris position afin de démontrer la coexistence, habituellement conflictuelle, de plusieurs altérités à l'intérieur de nos propres sociétés.

Dans les dernières décennies, les *Cultural Studies* ont contribué à faire émerger le champ des *Postcolonial Studies* en s'intéressant à des approches postmodernes et, les alliant à celles plus matérialistes et conjoncturelles qui les caractérisent, se sont penchés sur la question de l'Autre dans la sphère symbolique⁶. C'est dans cette veine que nous voulons explorer le rapport de l'Occident à l'Orient qui est ancré dans ce que l'un des pères des *Cultural Studies*, Stuart Hall, appelle le discours du « *the West and the rest* » (Hall, 1992). L'Orient tombe naturellement dans ce « *rest* », et un examen s'impose de ce rapport où, nous le verrons, l'Orient semble être une altérité presque infranchissable.

6 Voir *The Cultural Studies Reader* (During, 1993)

1.2 Généalogie de l'altérité arabo-musulmane

« Pour un instant l'Orient est lumière, âme universelle, aimant magique de notre espace intérieur, distance prise envers notre gauche modernité. Mais, au moindre incident, à la première éclaboussure de sang, la lumière vacille, s'éteint : l'Orient sombre dans la boue de notre peur; recule dans l'oubli avant de redevenir songe. » (Hentsh, 1988, p.7)

Les éclaboussures de sang, ces jours-ci, sont nombreuses, et notre regard sur l'Orient est souvent ouvertement teinté, non seulement de peur, mais de réprobation. Nous voyons, au loin, une entité menaçante que nous nommons de manière interchangeable parfois Orient ou Moyen-Orient, parfois monde musulman ou encore monde arabe. Dans ce monde vit le « *brown man* »⁷, selon l'expression de Mehdi Semati, qui est un Autre presque absolu pour l'Occidental moyen. Cet homme dont on connaît bien peu de choses a pourtant son histoire propre. Ce qui nous intéresse ici, cependant, n'est pas l'histoire de cet homme et de ses sociétés, mais plutôt l'histoire de l'image que nous avons entretenue de lui en Occident, image qui lui a souvent nié une histoire propre. Plusieurs auteurs avancent qu'il existe un discours, en Occident, guidant la façon dont on parle de l'Orient. Nous nous concentrerons sur les récits de Thierry Hentsch et de Edward Saïd pour qui il est possible de démontrer qu'une manière de penser le monde musulman semble dominer nos imaginaires collectifs. Cet imaginaire, bourré de représentations héritées de plusieurs siècles d'histoire, s'exprime aujourd'hui dans des « discussions » à propos du monde musulman.

7 Il explique : "*The category of brown, once the signifier of an exotic Other, is undergoing a transformation in conjunction with the deepening of Islamophobia, a formation that posits brown, as a strategy of identification, as alterity to the Euro- Americanness, and as terror and threat.*" (Semati, 2010, p. 256)

1.2.1 L'Orient face à l'Occident : une opposition binaire

Jusqu'aux années 80, l'ennemi juré de l'Occident était le bloc communiste. Mais depuis la chute du mur de Berlin, la dichotomie « monde communiste despotique / monde libéral démocratique » ne peut plus s'exprimer. L'Occident a dû se chercher, ou chercher à faire renaître, une nouvelle antithèse : l'Islam et son conservatisme se dresseraient dorénavant comme menace première contre l'Occident libre et séculaire (Saïd, 2005, p.374). Depuis les événements du 11 septembre 2001, cette opposition s'est raidie et amplifiée, tant dans les discours que dans les actes (Semati, 2010). Jamais le monde musulman n'aura été sujet d'autant d'analyses⁸, de fantasmes et de jugements. En même temps, jamais l'Occident n'aura été impliqué d'aussi près dans les affaires du monde musulman, que ce soit militairement ou politiquement. Et lors des « révolutions arabes » qui ont débuté au printemps 2011, nos souhaits pour cette région du monde se sont clairement exprimés : il est temps pour le monde musulman de sortir de son Moyen Âge et de joindre, modèle démocratique occidental et gadgets électroniques en mains, la voie de l'histoire, la voix du progrès, l'universalité façon Occident⁹. Une vision emprunte de suspicion, de déconsidération et de paternalisme motive ces ambitions pour le monde musulman, et Edward Saïd en donne le portrait suivant:

« If Muslims were no more than fatalistic children tyrannized by their mind-set, their ulamas, and their wild-eyed political leaders into resisting the West and progress, could not every political scientist, anthropologist, and sociologist worthy of trust show that, given a reasonable chance, something resembling the American way of life might be introduced into Islam via consumer goods, and "good" leaders? » (Saïd, 1997, p.lvii)

8 Il est à noter que l'auteur de ces lignes ne considère pas le présent mémoire comme une analyse de plus du monde musulman, mais plutôt comme une analyse du monde occidental.

9 Un groupe comme le *Project on Information Technology and Political Islam* de l'Université de Washington, s'est emballé de voir l'usage des technologies américaines dans les soulèvements au Moyen-Orient, alors que des écrivains comme Malcom Gladwell, du *New Yorker*, essayaient de tempérer cet enthousiasme (Daudens, 2011).

Cette vision du musulman que l'on infantilise et que l'on considère incapable de s'organiser tire bien entendu ses origines dans un mépris de l'Oriental en général, que Saïd résume ainsi :

« D'un côté, il y a les Occidentaux, de l'autre les Arabes-Orientaux; les premiers sont (nous citons sans ordre) raisonnables, pacifiques, libéraux, logiques, capables de s'en tenir aux vraies valeurs, ils ne sont pas soupçonneux par nature; les seconds n'ont aucun de ces caractères. » (Saïd, 2005, p.65)

Donc ici, à la normalité, la raison, l'histoire, le progrès, on opposera, l'exotisme, l'irrationalité, l'imperfection, le désordre, voire le primitivisme, des langues et des cultures orientales : « [...] on imagine les Arabes, par exemple, comme montés sur des chameaux, terroristes, comme des débauchés au nez crochu et vénaux dont la richesse imméritée est un affront pour la vraie civilisation. » (Saïd, 2005, p.129)

Ce dernier extrait peut sembler exagéré, mais il n'en reste pas moins que les positions plus nuancées révèlent souvent cette même attitude fondamentale. Tout au plus, l'Oriental est un étrange, un mystérieux, un être incompréhensible duquel il faut se méfier. En absence de nuances, Saïd avance que la production de savoir à propos du monde musulman n'est plus qu'une reproduction de ces quelques croyances superficielles. Selon lui, l'utilisation de catégories prédéfinies comme « Orient » et « Occident » à la fois comme point de départ et comme point d'arrivée pour des analyses, des recherches ou pour la politique mène nécessairement à ancrer une distinction, pas à la complexifier (Saïd, 2005, p.61).

Basées sur des stéréotypes¹⁰ et une distinction ontologique binaire, un ensemble de représentations entretiennent un groupe d'idées « traversées de doctrines sur la

10 L'homme, avance Richard Dyer, n'a d'autre choix que de « typer » le monde pour en faire sens : il classe des objets dans des catégories simples et facilement compréhensibles auxquelles il peut se référer efficacement ultérieurement pour faire sens du monde. Il y a « stéréotypage » lorsque l'on réduit tout d'une personne, ou d'une situation, à ces quelques caractéristiques, exagérant et

supériorité européenne, de différentes sortes de racismes, d'impérialisme et autres, de vues dogmatiques sur l'Orient comme une espèce d'abstraction idéale et immuable. » (Saïd, 2005, p.20) Ce regard que l'Occident porte sur l'Orient doit nous apparaître comme suspect et inquiétant. S'il y a consensus quant à la manière de juger le monde musulman, ces jugements ne peuvent être le résultat d'analyses sociopolitiques poussées qui génération après génération concluent à l'incompatibilité de deux civilisations. Autrement dit, ce que ce consensus nous révèle n'est pas que l'Orient et l'Occident ont gardé au cours des siècles leur « essence » qui les oppose irrémédiablement. Plutôt, nous pouvons observer le jeu d'un bagage culturel partagé qui conditionne notre réaction face au monde arabo-musulman dont nous connaissons, au final, si peu de chose.

1.2.2 Le mythe du conflit civilisationnel selon Thierry Hentsch

Les travaux de Thierry Hentsch¹¹ tentent de retracer le développement intellectuel et culturel de l'homme, en particulier de l'Occidental. Selon Giroux, il « a développé une parole qui invite à faire un pas par-derrière » (2009, p.223). La méthode qu'il préconise est une manière de fouille archéologique des sédiments de l'histoire, à la recherche des origines des mythes qui orientent notre regard sur l'autre. Ces « sédiments », il est vain de vouloir les détruire, mais il faut plutôt chercher à les comprendre. Pour Hentsch, la répulsion anti-arabe et anti-musulmane est la plus irraisonnée de l'Occident contemporain. Nous sommes aujourd'hui inquiets du monde musulman, prisonniers d'une frayeur qui se nourrit de préjugés « que l'histoire nous a légués, prêts à servir, à ressortir à la moindre alerte, fourbis au goût du jour » (1988, p.220).

simplifiant son essence à ces traits sommaires, sans possibilité de changement. (Voir Dyer, *The Role of the Stereotype*, 1999).

11 Thierry Hentsch (1944-2005) est un philosophe et politicologue d'origine suisse qui a œuvré à l'Université du Québec à Montréal. Son entreprise, qui est d'envergure, en est une « d'auto-élucidation de la conscience occidentale » (Giroux, 2009, p. 224).

Dans *L'Orient imaginaire : La vision politique occidentale de l'Est méditerranéen* (1988), Hentsch avance que l'imaginaire¹² occidental sur l'Orient s'est construit au fil des siècles, à coup de récits, de mythes entrecoupés de réalités, d'observations, d'inventions, de fantasmes, et surtout, de manipulations de l'histoire.

Cet imaginaire

« [...] partage avec la magie et la mythologie son caractère de système fermé qui se contient et se renforce lui-même, et dans lequel des objets sont ce qu'ils sont *parce qu'ils* sont ce qu'ils sont une fois pour toutes, pour des raisons ontologiques qu'aucune donnée empirique ne peut ni déloger ni modifier. » (Hentsch, 1988, p.88)

Comme résultat, nous avons aujourd'hui un monde qui apparaît naturellement divisé en deux blocs civilisationnels, soit l'Occident et l'Orient. Malgré certains rapprochements, il semble que l'Orient ait toujours été destiné à être un adversaire au christianisme, et plus tard un adversaire à la modernité occidentale et à ses valeurs humanistes universelles.

Pour Hentsch, cependant, la véritable dichotomie n'est ni de nature civilisationnelle, ni de nature politique ou religieuse, mais bien de nature représentationnelle (1988, p.23). Il argumentera que :

« Ce qu'il y a de plus profond, de plus tenace dans notre bagage culturel est inconscient. L'inconscient renferme une part oubliée de ce que la société réprouve et valorise. Il contient notamment les sources profondes des représentations collectives auxquelles nous adhérons sans réfléchir. » (Hentsch, 1988, p.2)

Dans ces représentations collectives, il y a notamment celles que nous nous faisons de l'Autre. « La représentation collective de l'altérité fait partie de l'étranger qui

12 Par imaginaire, Hentsch décrit à peu près ce que l'anthropologue Noel B. Salazar résume comme "*culturally shared and socially transmitted representational assemblages that are used as meaning-making devices (mediating how people act, cognize, and value the world).*" (Salazar, 2009, p.71)

secrètement nous habite. Cette étrange présence est le sédiment, en nous, du social; elle est la fabrique même de ce qu'on appelle l'identité culturelle. » (Hentsch, 1997, p.2) En concentrant notre répulsion sur l'Islam, le monde occidental peut se donner une identité qui correspond à tout ce que le monde musulman n'est pas (« monde musulman » dont nous donnons la définition, bien entendu). Ce processus psychique global serait en marche depuis des siècles, depuis l'origine même de l'Europe.

Le mythe, donc, serait qu'à l'origine l'Europe se serait créée en compétition et en opposition, voire en résistance face à l'Orient. À coup de maints anachronismes et d'appropriation historique, on a manipulé notre héritage pour qu'il fasse sens aujourd'hui. « Il faut que la civilisation ait une origine quelque part, du moins une origine privilégiée à laquelle et de laquelle nous puissions participer », explique Hentsch (1988, p.20). Cette origine, la culture occidentale se l'attribue dans les anciennes civilisations du Croissant fertile. Nous en admirons aujourd'hui les prouesses précoces, tant au niveau du droit, de l'architecture, de l'écriture que de la science. Aussi établissons-nous un lien direct entre ces premières civilisations et l'apparition des Sémites, de la culture desquels le christianisme découlera plusieurs siècles plus tard. Avec des origines aussi lointaines, « l'Occident trouve d'un coup une profondeur impressionnante » (Hentsch, 1988, p.20).

C'est ensuite avec l'appropriation de la « filière hellénique » que l'histoire que nous nous faisons de la civilisation occidentale acquiert toute sa grandeur. Hentsch résume cette attribution historique ainsi :

« L'appropriation de la Grèce par l'Europe, non seulement suffit à combler le besoin de profondeur historique que l'Occident cherche à donner à sa culture, mais lui permet aussi de fonder contre l'Asie à la fois l'ancienneté de son identité et, paradoxalement, le caractère universel de sa modernité. » (1988, p.22)

Il est à noter qu'en prenant la Grèce comme réelle origine de sa civilisation, l'Occident marque aussi sa première distinction géographique entre les bassins Ouest

et Est de la Méditerranée¹³. Ainsi l'Occident interprète, des siècles plus tard, les guerres médiques (celles qui opposèrent la Grèce à la Perse) comme la première grande bataille de la liberté et de l'intelligence de l'Ouest face à la barbarie et au despotisme de l'Est (Hentsch, 1988, p.25). Or, rien ne prouve quelle était la vraie nature de ces guerres sinon le mythe que nous en avons fait¹⁴.

De la filiation que l'Occident s'attribue à la Grèce antique, elle retient et s'enorgueillit de son rationalisme, de sa philosophie et de son mode d'organisation politique. Or, après avoir revisité plus attentivement et objectivement l'histoire, Hentsch en arrive à la conclusion que bien que « l'Europe moderne, au risque de maints anachronismes, cherche à se contempler dans le prestigieux miroir d'Athènes, "l'esprit européen", au siècle de Périclès, ça ne veut tout simplement rien dire. » (1988, p.27) Dans les faits, la Grèce est très hétéroclite, tant au niveau de ses cultures, de ses institutions politiques que de ses progrès techniques et intellectuels. Qu'à cela ne tienne, on interprète ces faits comme résultants d'une nécessaire corruption par l'Orient d'un Occident naissant, et nous nous réjouissons que cette naissance se soit, supposément, déplacée et cristallisée plus à l'Ouest, dans la Rome antique.

Avec Rome, Hentsch note que toute l'inquiétude quant aux origines de l'Europe disparaît: c'est que Rome, dans nos esprits, *est* l'Europe (1988, p.31). Nous admirons

13 Cette cassure géographique se retrouve même dans un mythe grec duquel, selon Hentsch, l'Occident s'est évidemment nourri pour satisfaire l'idée qu'elle se fait de ses origines. Dans ce mythe, la déesse Europe fait un rêve prémonitoire où deux terres se disputent à son sujet. Elle est ensuite dérobée aux terres asiatiques par Zeus qui a pris l'apparence d'un taureau blond. Elle est amenée sur l'île de Crète pour être fécondée, et ainsi naît la Grèce. Il faut avouer que ce mythe est assez riche symboliquement et assez explicite quant à la nature dichotomique des origines de la civilisation hellénique.

14 Ce mythe a même été porté à l'écran hollywoodien en 2006 par un blockbuster du nom de *300*, du réalisateur Zack Snyder. Dans ce film qui relate la bataille de Thermopyles, trois cents valeureux Spartiates (qui ressemblent à s'y méprendre à des G.I. américains) triomphent de l'armée des cruels Perses qui tentent de réduire en esclavage le peuple grec.

chez nos « ancêtres » romains leurs qualités de bons soldats, de brillants juristes, d'ingénieurs efficaces, nous sommes transportés par le souvenir de la grandeur des hommes d'État romains. Plus que tout, nous aimons voir chez les Romains ces « organisateurs persévérants empreints d'une volonté universaliste » qui ont inspiré nos humanistes (Hentsch, 1988, p.33). En même temps, dans le souvenir que nous nous faisons de notre passé romain, nous omettons volontiers de penser à la folie des Néron et Caligula, à la cruauté du cirque ou à l'usage important des oracles et de leurs superstitions. Lorsque nous reconnaissons finalement la décadence qui a gangrené l'Empire romain, il est naturel de penser que la rectitude de Rome s'est effritée au contact de l'Est, et qu'alors qu'elle s'écroulait à l'Est, la « vraie » Rome s'est préservée à l'Ouest. Les invasions barbares de la partie occidentale de l'Empire romain ne sont donc pas une perte, car « sous l'apparence de la barbarie se préparent les "véritables" héritiers de Rome et d'Athènes » (Hentsch, 1988, p.35). Nous aimons prétendre que l'Occident est plus directement romain que la civilisation byzantine. On accorde à Rome une continuité dans l'adoption de la religion chrétienne par les envahisseurs de l'actuelle Europe. Cette interprétation de l'histoire creuse le fossé : « Ainsi, la fin de l'Empire romain ne fait pas que poser la question de sa succession; elle sollicite également des réponses quant aux causes qui provoquent la destruction de cet héritage sur plus de la moitié du pourtour méditerranéen. » (Hentsch, 1988, p.38) Byzance perd tout contact avec l'héritage hellénique et romain, alors que l'Europe naissante le protège. Cette perte, du côté est de la Méditerranée, est achevée avec l'entrée en scène de l'Islam et de l'expansion arabe.

Généralement, nous interprétons la suite de l'histoire de la manière suivante : le VIII^e siècle, avec la montée fulgurante de l'islam, est le siècle qui réduit à la seule Europe le territoire de la chrétienté. Il s'agirait là d'un grand schisme qui va définitivement séparer l'Occident de l'Orient. Aujourd'hui encore, il y a en Occident comme un regret de ces événements qui auraient changé le destin de la Méditerranée, comme en témoignent les écrits de l'historien Henri Pirenne :

« Avec l'Islam, c'est un nouveau monde qui s'introduit sur ces rivages méditerranéens où Rome avait répandu le syncrétisme de sa civilisation. Une déchirure se fait qui durera jusqu'à nos jours. Aux bords de la *Mare nostrum* s'étendent désormais deux civilisations différentes et hostiles. Et si de nos jours l'européenne s'est subordonnée l'asiatique, elle ne l'a pas assimilée. » (1935, p.132, cité dans Hentsch, 1988, p.39)

Hentsch commente ainsi la vision de l'historien français qu'il trouve emblématique du regard occidental sur l'histoire :

« Nous voyons ainsi un événement très tangible prendre la tournure non moins formidable d'un mythe fondateur : à des siècles de distance, Pirenne vit la rupture méditerranéenne avec une intensité révélatrice de l'impact et de la signification qu'elle a prise après coup dans l'imaginaire occidental. » (Hentsch, 1988, p.40)

Il s'agit là cependant d'une interprétation totalement anachronique de l'histoire, car selon Hentsch, la conscience européenne et l'unité chrétienne n'apparaîtront que beaucoup plus tard. Elles ne peuvent donc avoir été opposées, dès les débuts de l'Islam, à la poussée arabe.

Si nous admettons que l'essor premier de l'Islam n'est pas l'événement historique déchirant auquel nous faisons facilement référence, nous pouvons aussi être tentés de voir dans les Croisades le véritable événement historique qui marque le clivage Orient-Occident. Les XI^e, XII^e et XIII^e siècles sont en effet le théâtre d'une opposition islam-chrétienté. Mais dans l'interprétation que l'on fait de ces événements, Hentsch nous met une fois de plus en garde : « ici encore, mythes et réalités s'entrecroisent étroitement » (1988, p.45). Ce qui intéresse Hentsch, c'est la signification et la portée de ces événements pour nous, cette espèce d'Europe en gestation. Au mieux, « l'image de l'Islam que nous pouvons restituer est essentiellement celle qu'en avait la couche lettrée, assez mince alors, de la chrétienté occidentale. » (Hentsch, 1988, p.45) Ces images parlent et ont traversé le temps. Et ce qu'elles nous disent aujourd'hui sur cette époque, c'est que nous assistions non pas tant à la genèse d'un conflit de civilisation, mais plutôt à la naissance d'une

image péjorative de l'Autre islamique, celle de l'hérésie, une hérésie grave, puissante et redoutable :

« Aux XI^e et XII^e siècles se forme dans la chrétienté occidentale une image 'plébéienne' de la religion islamique qui va s'ancrer durablement dans la conscience collective, puis dans l'inconscient collectif, au point qu'elle reste aujourd'hui insidieusement active, toujours susceptible d'être ravivée dans l'opinion publique occidentale. [...] Les matériaux de base grâce auxquels l'Européen moyen, presque d'instinct, dévalorise l'Arabe, le musulman, ces matériaux viennent de loin. Ils prennent leur origine dans le discours fielleux que l'Église catholique s'est mise à tenir sur l'hérésie et l'imposture « mahométanes » à partir du XI^e siècle; discours qui a persisté sous diverses formes plus au moins atténuées, avec d'occasionnels retours de virulence, jusqu'à ce siècle-ci. » (Hentsch, 1988, p.64)

L'approche « macro-psychanalytique » de Hentsch peut sembler prétendre à une puissance explicative totale. Mais plus qu'une matrice rigide, cette approche peut, au contraire, complexifier et nuancer les problèmes qui nous concernent. Au final, avertit Hentsch,

« [...] du moment que la lecture de la psyché demeure un art passablement incertain, la psychanalyse peut difficilement revendiquer le statut d'une théorie explicative et gagne à se présenter comme un questionnement radical fondé sur l'écoute de la parole. » (1988, p.8)

Et c'est ce qui nous a intéressé dans ces dernières lignes, car « l'écoute de la parole permet d'entendre des bribes de vérités qui échappent au discours de la raison moderne, elle capte en nous les instants d'une voix discordante qui disloque l'assurance du sujet raisonnant. » (Hentsch, 2011, p.6) La notion d'altérité arabo-musulmane que nous voulons explorer dans ce mémoire est intimement liée à la communication et la question de la représentation ethnoculturelle et religieuse. Dans la prochaine section, nous poursuivons la discussion à partir des travaux d'Edward Saïd.

1.2.3 L'attitude orientaliste selon Edward Saïd

Edward Saïd¹⁵ écoute lui aussi la parole des peuples pour y trouver des bribes de vérités sur ce qu'il a été développé comme relation avec le monde musulman. Sa stratégie d'analyse, basée sur la théorie littéraire, est de relire attentivement les grandes productions culturelles de l'Occident pour y trouver les récurrences qu'il trouve révélatrices d'une manière de penser, et de faire (Ashcroft, 2008, p.6). Il estime que l'on « peut montrer que ce qui est pensé, dit ou même fait à propos de l'Orient se détermine dans un cadre précis que l'on peut appréhender intellectuellement » (Saïd, 2005, p.25). Ce cadre précis, décrit dans *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident* (2005), il le nommera *orientalisme*. L'orientalisme, selon Saïd, est avant toute chose « la collection de rêves, d'images, et de vocabulaires dont dispose celui qui essaie de parler de ce qui se trouve à l'est de la ligne de partage » (2005, p.91). Il s'agit donc d'un système de représentation pour asseoir une domination coloniale, et de ce fait, il concerne beaucoup plus la culture occidentale que la culture orientale.

Les origines de l'orientalisme, semblables à celles des mythes définis par Thierry Hentsch, remontent à l'Antiquité grecque et romaine. Mais pour Saïd, qui cherche à identifier les représentations institutionnalisées de l'arabo-musulman, on peut marquer le début d'une existence formelle de l'orientalisme en Occident chrétien avec la décision du conseil de Vienne, en 1312, de créer dans ses universités des chaires de langues arabe, grecque, hébraïque et syriaque, et ce un peu partout en Europe. Cette naissance, comme le note Saïd, n'est pas seulement celle d'un domaine de recherche, mais surtout celle d'un *objet* de recherche, artificiellement créé et

15 Né en Palestine en 1935, éduqué à Harvard et ayant fait carrière en littérature comparée à l'Université Columbia jusqu'à sa mort en 2003, Edward Saïd est un « géant » des études postcoloniales. Fortement marqué par le conflit israélo-palestinien, il dédiera sa carrière à étudier l'attitude néocoloniale de l'Occident dans tous ses rapports avec les peuples orientaux, et arabes en particulier (Ashcroft, 2008, pp.4-8).

défini : « une unité géographique, culturelle, linguistique et ethnique appelée l'Orient » (2005, p.66).

L'accumulation de savoir amorcée vers la fin du Moyen Âge s'accéléra lors de la Renaissance, dont la soif de connaissance encourage le développement de plusieurs champs de connaissances, dont celui de l'orientalisme. Les orientalistes de cette époque étaient le plus souvent, et ce jusqu'au milieu du 18^e siècle, des spécialistes des pays bibliques, des savants qui étudiaient les langues orientales ou encore des spécialistes de l'islam. C'est eux qui forgeront la trame narrative du schisme Orient-Occident dont nous avons hérité. Un « savoir » éclectique s'accumulera de façon méthodique, dans un esprit résolument positiviste. Ainsi se construisirent des encyclopédies de l'Orient, comme la *Bibliothèque* d'Heberlot. Aussi, ces premiers orientalistes voyageaient dans les pays qu'ils étudiaient, mais, selon Saïd, ils ne s'intéressaient pas à autre chose que de « prouver la validité de leurs "vérités" moisiennes en les appliquant, sans grand succès, à des indigènes incompréhensifs, donc dégénérés » (2005, p.69). Ces « vérités moisiennes », ce sont celles que leur ont léguées les mythes dont Hentsch nous a parlés précédemment. Ce savoir s'amoncelle, reproduisant une interprétation de l'histoire héritée des siècles précédant tout en acquérant un caractère à chaque fois plus véridique. En plus de ce savoir « exact, il se développait à cette époque un savoir d'un deuxième ordre, dissimulé dans des lieux tels que le conte oriental, la mythologie du mystérieux Orient, etc. Les *Lettres persanes* de Montesquieu sont dès 1721 un bel exemple de ces fabulations à propos de l'Orient. Saïd parle même d'un genre littéraire orientaliste, identifiable plus tard chez des auteurs comme Hugo, Nerval, Goethe ou Flaubert.

À partir de cette époque, la rupture imaginaire est bien réelle. La mise en forme d'un Orient défini met également en forme un Occident cohérent et uni. Alors que l'Occident renforce son système de représentation de l'Orient, il « fait de l'islam l'essence même d'un être du dehors contre lequel, dans sa totalité, la civilisation

européenne est fondée à partir du Moyen Âge » (Saïd, 2005, p.84). Dès le départ, donc, l'Occident se construit des frontières imaginaires, et l'Orient, quand il n'est pas un simple lieu de commerce, est défini par l'orientalisme naissant comme une entité culturelle, intellectuelle et spirituelle résolument extérieure à l'entité chrétienne qu'est l'Europe naissante.

Pourtant, encore une fois, ce à quoi nous assistons n'est pas une rupture « méditerranéenne » opposant l'Est et l'Ouest de la Méditerranée, mais plutôt une rupture « atlantique ». L'Europe marque sa différence d'avec l'Orient, et d'avec tous les « Autres » d'ailleurs, quand, à partir du 15^e et du 16^e siècle, elle entre de plain-pied dans le chemin qui la mènera à sa modernité. Se tournant le nez vers l'Atlantique et les Amériques, l'Occident tourne nécessairement le dos à l'Orient. L'Europe prend conscience de sa singularité alors que sont lancées les découvertes, avec l'idée que l'Europe est investie d'une mission divine. À partir de ce moment, le regard vers l'extérieur et le sens du voyage sont singulièrement chamboulés. Vers l'Est comme vers l'Ouest, « la visite de l'autre devient plus intéressée, dans les deux sens du terme : curiosité et calcul » (Henstch, 1988, p.94).

Toute cette période, relativement inoffensive où l'on parle de l'Orient tout en le tenant à distance, culmine avec un événement qui lui est franchement agressif et déterminant : l'invasion de l'Égypte par Napoléon en 1798. La rupture franchit alors l'imaginaire et se concrétise dans le monde matériel. Napoléon Bonaparte, en plus d'une armée imposante, emporta avec lui en Égypte toute une ribambelle de savants de l'Orient qui devaient l'aider dans sa tâche colonisatrice. Pour Henstch, « l'expédition d'Égypte apparaît ici encore exemplaire : alliance presque caricaturale du sabre et de la plume » (1988, p.170). Et Edward Saïd de renchérir que « le ton de la relation entre le Proche-Orient et l'Europe a été donné par l'invasion de l'Égypte par Bonaparte en 1798, invasion qui a été de bien des manières un modèle d'appropriation vraiment scientifique d'une culture par une autre apparemment plus

forte. » (2005, p.58) Bonaparte serait le premier exemple significatif d'un pouvoir politique occidental qui « voyait l'Orient tel qu'il avait été codé, d'abord par des textes classiques, puis par des experts orientalistes dont la vision, fondée sur ces textes classiques, paraissait un substitut commode à tout contact véritable avec l'Orient réel. » (Saïd, 2005, p.99) Cette première alliance véritable entre le savoir occidental et son pouvoir politique marque donc la fin d'une ère où le mythe du clivage civilisationnel, bien qu'il fût toujours un fantasme occidental, restait relativement loin des entreprises politiques.

C'est fort de mythologies et de « savoir » que l'Occident du 19^e et du 20^e siècle est « parti de l'hypothèse que l'Orient, avec tout ce qu'il contient, s'il n'était pas évidemment inférieur à l'Occident, avait néanmoins besoin d'être étudié et rectifié par lui » (Saïd, 2005, p.55). Cette arrogance culturelle, cette confiance en soi de l'Occident face à un Orient qu'il juge faible, qu'il infantilise et qu'il se doit de dominer est palpable tout au long de l'époque coloniale.

Saïd prend l'exemple d'un discours que prononça Arthur James Balfour en 1910 à la Chambre des Communes anglaise, puis les mémoires de Lord Cromer, qui dirigea la colonie britannique en Égypte de 1882 à 1907. Saïd met en évidence la façon avec laquelle la « connaissance » britannique de l'Orient a justifié, voire permis, l'entreprise coloniale britannique. Dans ces écrits, il est clair que les Anglais, et ce pourraient être des Français, se targuent de mieux connaître l'Orient que les orientaux eux-mêmes, et que, de ce fait, leurs entreprises coloniales étaient justifiées (Saïd, 2005, pp.45-46). Cet état d'esprit européen a abouti au monde à l'envers, celui de l'entreprise coloniale. Le 19^e siècle, inutile de le préciser, a été une extraordinaire période d'expansion coloniale pour l'Europe, le presque 85 % de la surface mondiale lui revenant (Stam et al., 1992).

Ce n'est qu'à partir des années 1920 que les pays « orientaux » gagnent peu à peu leur indépendance des empires occidentaux. Juste après la Première Guerre mondiale, l'équilibre géopolitique mondial est en mutation, il y a un réarrangement des relations entre l'Europe et le Moyen-Orient. L'Occident ne reconnaît plus « son » Orient, politiquement plus fort. Chez lui, l'équilibre des puissances a changé en faveur des États-Unis et du bloc soviétique. Le savoir et l'imaginaire sur le monde musulman se transforme et s'adapte, sans changement profond. Dans les universités américaines, les orientalistes deviennent des « spécialistes des aires culturelles » (Saïd, 2005, p.128). Mais ils ne se cantonnent pas dans la simple linguistique, et ils influencent considérablement le champ de la science politique, champs auxquels les États ont souvent recours pour formuler leur politique étrangère. C'est ainsi que Saïd y va d'une sévère critique de la politique étrangère occidentale d'après-guerre qui s'inspire d'un orientalisme recyclé, en affirmant ceci :

« Quelle meilleure façon de déborder l'ennemi que de jouer de l'esprit illogique des Orientaux de manière que seul un orientaliste peut imaginer? C'est ainsi qu'ont été créées des tactiques magistrales telles que la technique de la carotte et du bâton, l'Alliance pour le progrès, l'OTASE, etc., toutes fondées sur du 'savoir' traditionnel, retravaillé pour qu'il permette une meilleure manipulation de son objet supposé. » (Saïd, 2005, p.128)

Depuis les années 1950, les préjugés sur l'Orient se mêlent à d'autres types de savoir pour entretenir l'idée de la supériorité occidentale. Ainsi, lorsque les analyses du Moyen-Orient dépassent le cadre de la culture et de la religion et font référence à la réalité géopolitique, sociale et économique des pays de cette région, ce n'est que pour souligner le retard dans leur « développement » (Saïd, 1997, p.28). L'après deuxième guerre mondiale est une époque où la croissance de l'économie mondiale semble la solution à tout, alors que l'Occident investit de larges sommes pour « développer » le tiers-monde dans le but à demi-avoué d'enrayer toute forme de nationalisme révolutionnaire et de garantir aux puissances industrielles une économie

globale « libre » (Saïd, 1997, p.29). Les États résistants aux théories économiques et politiques des grandes puissances se voient accusés de ralentir la libre marche du monde. Il s'avère que plusieurs nations du monde musulman n'entendent pas se soumettre aux impératifs économiques de l'Occident. Leur résistance est expliquée par l'irrationalité de leur culture, par leur traditionalisme conservateur. L'Islam gangrènerait tout développement logique vers la modernité (Saïd, 1997, p.30). Et la révolution iranienne de 1979, qui rejette les Américains sans prendre parti pour les Russes, ces Iraniens qui ne semblent adopter aucun style politique précis (et donc aucune rationalité) est un cas défiant toute logique d'analyse pour l'Occident, un cas inexplicable qui semble être une provocation de plus. Les réactions à la révolution iranienne et à la prise d'otages qui s'en est suivie à l'ambassade américaine de Téhéran ont été très vives. Dans les médias du monde entier, et surtout ceux des États-Unis, le choc était total. D'un coup, c'est comme si l'Occident « redécouvrait » l'Islam et ses dangers. Mais, pour Edward Saïd, "*reactions to what took place in Iran did not occur in a vacuum. Further back in the public's subliminal cultural consciousness, there was the longstanding attitude to Islam, the Arabs and the Orient in general.*" (Saïd, 1997, p.6)

1.2.4 L'attitude orientaliste contemporaine : terreur et islamophobie

Le début des années 80 a été témoin d'une résurgence d'une certaine « expertise » sur le monde islamique. En réaction à la crise du pétrole de la fin des années soixante-dix, en réaction à l'intensification de la résistance palestinienne, et surtout en réaction à la révolution iranienne de 1979, l'Occident s'est de nouveau intéressé au monde islamique. Dans *Covering Islam* (1981), Edward Saïd s'inquiète de voir les clichés qu'il avait décrits dans *Orientalisme*, trois ans auparavant, réapparaître féroce­ment dans la couverture médiatique, parfois presque improvisée, des événements secouant le Moyen-Orient. Cette couverture a faussement donné

l'impression aux consommateurs de nouvelles qu'ils avaient « compris » l'Islam et ses enjeux, et qu'une menace oubliée réapparaissait (Saïd, 1997, p.LI).

Ce nouveau péril, bien entendu, était le retour en force de la menace islamique, et avec ce retour se rouvrait la grande fracture Orient-Occident. Cette confrontation reprenait le même modèle bipolaire que celui de la guerre froide, et allait éventuellement s'y substituer après la chute du mur de Berlin. Mais alors que l'opposition soviéto-américaine reposait sur un conflit idéologique, celui entre l'Islam et l'Occident s'annonçait beaucoup plus profond, car reposant sur une différence culturelle, voire civilisationnelle, presque impossible à réconcilier (Saïd, 2005, p.274). Il faudrait désormais « contenir » cette menace, à défaut de pouvoir la régler. La médiatisation alors jamais vue de la première guerre du Golf et l'obsession de la figure arabe de Saddam Hussein marquent cette transition entre deux époques. La guerre froide avait, depuis des décennies, préparé le public américain à une politique extérieure agressive, mais plus contenue : quelques frictions avec Cuba, interventions discrètes au Nicaragua, etc. Maintenant, on interviendrait sans retenue pour contenir la folie des dictateurs du monde musulman (Saïd, 1997).

Bien entendu, ces peurs fondées sur des a priori douteux tirent leurs origines des visions orientalistes que l'Occident a produites au cours des siècles. Ces visions sont devenues des caricatures au cours des dernières décennies. Depuis que l'Islam « fait » la nouvelle, comme le dit Saïd, les stéréotypes à propos de l'arabe s'intensifient (Saïd, 1997). Dans les médias de l'information, bien sûr, mais aussi dans les productions culturelles de masse. Mehdi Semati (2011) prend l'exemple des blockbusters américains des années 80 (*Invasion USA* (1985), *Rambo first blood* (1985), *Rocky IV* (1985), *Top Gun* (1986)) où l'Amérique est en guerre constante contre les ennemis de la liberté, le plus souvent communistes. Mais c'est ce même genre de mal que doit combattre l'Amérique lorsque la menace arabe fait son

apparition sur les écrans hollywoodiens. *Delta Force* (1986), *Iron Eagle* (1986) et *Iron Eagle II* (1988) mettent en scène la menace fanatique et terroriste de « l'homme brun ».

Derrière cette nouvelle trame narrative de l'Occident en guerre contre le despotisme musulman, un paradigme du « clash des civilisations » devenait de plus en plus populaire dans le monde académique, et était largement repris par ce que Mehdi Semati nomme le « quality media » américain : le New York Times, le Washington Post, le Wall Street Journal, etc. (2010, p.261). Deux articles en particulier, parus au début des années 1990, popularisèrent cette façon d'interpréter l'équilibre géopolitique du monde. En 1990, Bernard Lewis publie « *The Roots of Muslim Rage* », dans lequel il prévoit que les conflits géopolitiques à venir prendraient désormais source en grande partie dans les états musulmans. Avec cet article, Lewis tente de prouver que les conflits du Moyen-Orient, plus que des querelles entre États, sont en fait le reflet d'un choc des civilisations. Malgré le siècle et demi de domination du Moyen-Orient par l'Occident, Lewis soutient que le grondement qui s'annonce n'est pas une réponse à cet assujettissement colonial, mais plutôt la continuité du conflit presque millénaire entre l'Islam et la chrétienté. Jamais, prévient-il, les musulmans ne démordraient de leur lutte, comme en témoigne leur acharnement en Palestine.

Ces thèses sont reprises un peu plus tard par un élève de Lewis, Samuel Huntington, qui fait paraître l'article « *The Clash of civilisation?* » en 1993, et qui deviendra un livre en 1996. Article controversé jusqu'à ce jour, Huntington y systématise un peu plus l'argumentaire de Lewis. Après des guerres fondées sur des luttes de pouvoir entre états, après une guerre froide motivée par l'idéologie (capitaliste contre

communiste), le monde serait maintenant marqué par des conflits culturels¹⁶. Ces idées, bien que critiquées par plusieurs, car offrant une vision rigide de l'histoire et évacuant un nombre incalculable de réalités sociopolitiques, ont été directement reprises, au lendemain du 11 septembre 2001, pour tenter de faire un peu de sens du traumatisme que l'Occident vivait (Semati, 2010, p. 262) alors que le président américain George W. Bush avertissait le monde : *"either you are with us, or you are with the terrorists."*

« L'expertise » médiatique dont Saïd nous parlait plus tôt s'est alors fait entendre plus que jamais. Comme le note Semati, le paradigme du « clash des civilisations » est très attrayant pour les journalistes, car il est facile à comprendre, et qu'il réussit à expliquer à peu près tout de la géopolitique d'une « région » s'étendant du Maroc jusqu'à l'Indonésie (2010, p. 263). De plus, cette vision du monde laisse de côté de façon commode les enjeux politiques délicats comme le conflit israélo-palestinien, et laisse toute la place à une discussion plus confortable sur la culture. Or, comme l'avance Zizek, il s'agit là d'un geste de mystification idéologique par excellence : *"probing into cultural traditions is precisely not the way to grasp the political dynamics which led to the september 11 attacks"* (cité dans Semati, 2010, p.263).

Ce rendu médiatique quant à l'Islam a des répercussions non seulement sur la façon dont la politique extérieure des pays de l'Ouest est menée, mais aussi sur la politique intérieure. Pour Mehdi Semati (2010), le discours public occidental est teinté d'une montée fulgurante d'islamophobie. L'islamophobie est vue comme une position idéologique qui édulcore la géopolitique internationale en ne parlant justement pas de

¹⁶ Huit cultures, ou blocs civilisationnels, se disputeraient désormais des zones d'influence : l'Occident, le continent latino-américain, l'islam, le bloc slavo-orthodoxe, la culture hindoue, la japonaise, la zone confucéenne (sino-vietnamo-coréenne) et le continent africain. Bien entendu, le bloc le plus revendicateur serait celui de l'Islam, qui se défoulerait sur l'Occident qui devra dorénavant se méfier plus que jamais de la menace insidieuse, mais réelle de l'Islam.

politique. Plutôt, l'islamophobie attribue tous les maux de notre monde à l'Islam compris comme une seule et grande idéologie englobant tous les traits culturels, sociaux et politiques des peuples de l'Orient. Cette islamophobie, ou répulsion anti-musulmane, réussit même à diviser les mouvements de gauche les plus solides, comme ce fut le cas en France lors du débat sur le port du voile à l'école (Lévy, 2010).

L'ensemble des stéréotypes utilisés pour caractériser l'Islam se retrouve donc partout, tant à droite qu'à gauche. L'Islam, ainsi essentialisé, est systématiquement mis en relation antagoniste avec les valeurs de l'Occident. Ces grossières simplifications permettent toutes sortes de manipulations, depuis la fabrication d'une nouvelle guerre froide jusqu'à la mobilisation pour l'invasion de nouveaux pays, en passant par un croissant et systématique dénigrement des musulmans et des Arabes. Saïd y va d'une sévère critique :

« Such representations of Islam have regularly testified to a penchant for dividing the world into pro- and anti-American, an unwillingness to report political processes, an imposition of patterns and values that are ethnocentric or irrelevant or both, pure misinformation, repetition, an avoidance of detail, an absence of genuine perspective. All of this can be traced, not to Islam, but to aspects of society in the West and to the media which this idea of "Islam" reflects and serves. » (Saïd, 1997, p.44)

L'image de l'Islam en Occident, et l'usage que nous faisons de cette image, bien qu'elle soit partielle et partiale, semblent se généraliser et s'ancrer profondément. Cela traduit une inquiétude face à l'Islam qui s'exprime, entre autres, dans l'empressement de médias de toute allégeance idéologique de cerner le plus rapidement possible l'Orient:

« Yet there is a consensus on 'Islam' as a kind of scapegoat for everything we do not happen to like about the world's new political, social and economic patterns. For the right, Islam represents barbarism; for the left, medieval theocracy; for the center, a kind of distasteful exoticism. In all camps,

however, there is agreement that even though little is known about the Islamic world there is not much to be approved of there. » (Saïd, 1997, p.lv)

Saïd demande : « *What is it about Islam?* » Manifestement, *there is something about islam*, quelque chose qui nous dérange, qui nous fascine, et qui nous pousse à produire à son sujet un nombre incalculable d'analyses. Aujourd'hui plus que jamais, il nous semble que tout événement en pays musulman mènera, d'une manière presque pavlovienne, à l'Islam comme facteur explicatif. Le jugement est si rapide et sans retenue quand il est question de l'Islam que les réponses que nous apportons au « problème » de l'Islam viennent nécessairement de loin, de très loin. Le mythe est plus que jamais vivant et il se transmet.

1.3 Conclusion et problématique

Ce premier chapitre nous a permis de présenter de manière très large la problématique qui nous intéresse, à savoir la construction historique de la représentation de l'altérité arabo-musulmane. L'exploration de la notion d'altérité nous apprend que, de manière générale, l'identité d'un groupe se construira en opposition à celle d'un autre. L'altérité est donc tout ce qui est extérieur à un groupe donné. Et cette altérité est définie « de l'intérieur » de ce même groupe. En l'occurrence, nous avons vu qu'un groupe très large, « la culture occidentale », considère les habitants du proche et du Moyen-Orient comme un groupe externe qui se constitue en une altérité extérieure : l'altérité arabo musulmane. L'Occident s'est donné des manières de parler et de percevoir son Autre l'arabo-musulman, son alter ego, l'altérité. À partir de cette notion d'altérité, nous avons démontré qu'il existe une représentation relativement homogène et « fixe » de l'altérité arabo-musulmane dans la culture occidentale. L'intention ici n'est pas de généraliser, mais bien de poser les termes généraux et problématiques de ce rapport historique et donc ancré profondément dans l'imaginaire collectif occidental.

Les auteurs et ouvrages mobilisés pour expliquer la transmission et la surprenante continuité historique de l'imaginaire sur l'islam ont tous quelque chose en commun : ils s'intéressent au symbolique et aux imaginaires. Pour Thierry Hentsch, la « vision politique occidentale de l'Est méditerranéen » relève du mythe. Pour Edward Saïd, il faut plutôt identifier dans l'orientalisme qu'il décrit une manière de pensée qui s'est institutionnalisée et qui aurait assuré la pérennité de certaines idées et de certaines actions. Plus encore, Mehdi Semati, Saïd, et plusieurs autres voient dans les médias de l'information un véhicule puissant des vieilles idées que nous entretenons à propos du monde arabo-musulman.

Évidemment, mesurer la véritable représentation de l'altérité en prenant comme objet de recherche quelque chose d'aussi vaste et difficilement définissable que « la culture occidentale » est un projet ambitieux, hasardeux et difficilement réalisable. Cependant, nous croyons qu'il peut être instructif de reprendre ce type de grande analyse civilisationnelle de la représentation, ou à tout le moins de s'en inspirer, et d'appliquer ces réflexions à des objets plus circonscrits, plus accessibles, et plus contemporains. Déjà, dans la deuxième moitié de notre premier chapitre, nous nous sommes efforcés de ramener les grandes théories de la représentation de l'altérité arabo-musulmane dans la culture occidentale à une époque plus contemporaine, et à des artefacts plus concrets de cette culture occidentale, à savoir son appareil journalistique et médiatique. C'est dans cet esprit que nous voulons, avec le présent mémoire, explorer comment la représentation de l'altérité arabo-musulmane s'articule dans un objet socioculturel spécifique et contemporain : le rockumentaire ethnographique.

CHAPITRE II

REPRÉSENTATION ET ROCKUMENTAIRE ETHNOGRAPHIQUE

Avant d'entrer dans l'analyse de la représentation de l'altérité arabo-musulmane, le présent chapitre s'attardera à identifier les mécanismes de la représentation de l'ensemble des « composantes » du rockumentaire ethnographique. En effet, nous y suggéreront que les représentations dont nous avons discuté au premier chapitre ne jaillissent pas du vide, mais sont le fruit d'un processus culturel et social. Il s'agira donc ici d'établir notre cadre conceptuel, en définissant d'abord la notion de représentation et en voyant ensuite comment cette notion s'articule à la forme du rockumentaire ethnographique.

Pour ce faire, le chapitre s'ouvrira sur une discussion générale des mécanismes de représentation dans la culture. Les approches de Thierry Hentsch et d'Edward Saïd suggèrent déjà une attention particulière au fonctionnement d'un imaginaire collectif qui accumule des visions du monde et qui finit par limiter les façons de parler du monde. Nous systématiserons de telles approches d'analyse culturelle en prenant appui, notamment, sur les *Cultural Studies* qui s'appliquent à décrire la mécanique de production de sens.

Ensuite, une réflexion sur le cinéma documentaire sera développée. Le cinéma documentaire est un genre qui déploie ses propres codes et posent des questions de représentation propre à son « matériau », qui est, globalement parlant, la réalité. De même, le film ethnographique, en s'intéressant aux cultures « autres », déploient des mécanismes de représentations qui lui sont particuliers. De son côté, le rockumentaire est une forme médiatique méconnue mais à la fois très normée. Il filtre le monde à travers l'esprit rock'n'roll et produit conséquemment une ensemble

de représentations du monde. Finalement, c'est à une synthèse des trois genres que sera proposée une analyse de la représentation de l'altérité arabo-musulmane. Pour ce faire, nous proposerons l'existence d'un nouveau genre que nous analyserons plus en détail dans les chapitres subséquents.

2.1 La production de sens : différentes approches de la représentation en sciences sociales

Stuart Hall (1997), pour ne prendre qu'un auteur emblématique des *Cultural Studies*, est de ceux qui ont adopté le « *cultural turn* ». Il propose un concept de représentation basé sur un modèle linguistique. Simplement dit, Stuart Hall avance que la représentation, c'est la production de sens à travers le langage. Tout langage, qu'il soit écrit, parlé, sonore ou visuel, est un système de représentation puisqu'il utilise des éléments pour exprimer une pensée, un concept, une idée ou un sentiment (1997, p.4). Ces éléments utilisés sont des symboles, des signes, qui s'organisent pour produire et transmettre le sens. Tous les membres d'une même culture doivent partager un langage pour communiquer.

Tout comme Jessica Evans et Stuart Hall (1999), nous croyons que le sociologue entreprenant l'analyse d'une image, ou de tout autre « texte », peut être très bien servi par un modèle de type linguistique, déployé dans une perspective constructiviste. Cette approche, grandement développée dans les dernières décennies par les structuralistes et les post-structuralistes, est en nette rupture avec d'autres approches (notamment mimétique et intentionnelle) qui ont tenté de répondre à la question « d'où vient le sens? » (Hall, 1997, p.24).

Auparavant, l'approche *mimétique*, ou *réflexive*, avançait que le sens est, ontologiquement, dans les choses du monde matériel, et que l'image fonctionne comme un miroir pour refléter le vrai sens des choses (Hall, 1997, p.25). Il y a là un

essentialisme difficile à soutenir : comment peut-on affirmer qu'un phénomène social a un sens défini et arrêté et que nous puissions prendre une « photo » de cette vérité objective? Plus encore, entreprendre l'analyse d'un film, documentaire de surcroît, en lui accordant la bête fonction de refléter le monde, ne rendrait pas justice à toute la complexité du travail du cinéma : le cinéma comme médium, le cinéma comme institution, le cinéma et toutes ses structures textuelles et artistiques (Nichols, 1991, p. 3). Finalement, entreprendre une réflexion critique d'un film en ne relevant que les distorsions de la réalité que ses images proposent ne serait ni très difficile, ni très instructif.

L'approche *intentionnelle*, elle, affirme tout le contraire et dit que l'image détermine le sens des choses, que l'objet imagé prend le sens que l'auteur veut donner à cette image (Hall, 1997, p.25). Cette approche est tout aussi difficile à soutenir. Il serait erroné d'interroger uniquement l'intention des réalisateurs des trois films dont nous parlerons pour dégager le sens qui émane de ces œuvres. Le documentaire, constitué d'images non fictives du monde, est, il est vrai, toujours accompagné d'une trame narrative choisie par le réalisateur, que celle-ci s'exprime par le montage ou par l'ajout d'une narration. Cette trame commence à façonner le sens d'un film en éliminant certaines lectures, en en suggérant d'autres, en dirigeant le spectateur vers un point choisi par le réalisateur. Cet accompagnement est nécessaire, mais pas suffisant, pour donner sens à un film.

Quoique Hall soit d'accord avec l'affirmation que le sens se crée dans le langage, il ajouterait aussi que ce sens n'est pas fixé, mais qu'il est construit dans un langage que plus d'un locuteur doit partager pour qu'il y ait conversation, aller-retour. Le sens est donc négocié et édifié dans le dialogue, d'où l'approche *constructiviste*. Dans cette approche, la culture, constituée de systèmes de représentation ayant des codes, des règles et des conventions, est constitutive du sens (Hall, 1997, p.7).

La représentation, ainsi que nous l'explique Hall dans le premier chapitre de *Cultural representations and social practices* (1997) se divise en fait en deux systèmes qui communiquent pour créer le sens grâce à un code. Le premier système est un procédé par lequel des objets, personnes, ou événements se retrouvent associés à un ensemble de concepts, de représentations mentales. Nous nous créons ainsi des « cartes conceptuelles ». C'est parce que nous partageons plus ou moins ces mêmes « cartes conceptuelles » qui donnent sens que nous interprétons le monde de la même façon et que nous marquons notre appartenance à une même culture. Le deuxième système de représentation est celui par lequel nous échangeons ces concepts. Pour ce faire, nous utilisons des « mots », ou signes, pour illustrer ces concepts. La relation entre ces deux systèmes est fixée par un code, qui lui est le résultat de conventions sociales. Ce dernier fait est déterminant puisqu'il en découle que le sens des choses n'est jamais fixe, les conventions sociales étant sujettes à de perpétuels changements. Toute représentation est donc, de par l'instabilité des éléments qui la soutiennent, sujette à un glissement de sens, et c'est pourquoi le sens doit être activement interprété, ou analysé.

2.2 La représentation : approches sémiologique et discursive

Pour accomplir le travail d'interprétation et d'analyse de la représentation, Stuart Hall et ses coauteurs (1997) proposent deux approches principales : l'une sémiologique, l'autre discursive. L'approche sémiologique, qu'ils surnomment la « poétique », s'intéresse au *comment* de la représentation. L'approche discursive, que l'on surnomme la « politique » de la représentation, s'intéresse aux *effets et conséquences* de la représentation. Dans le restant de cette section, nous verrons plus en détail ces deux méthodes d'analyse.

2.2.1 La poétique de la représentation : approche sémiologique

Une approche sémiologique¹⁷ étudie la mécanique des représentations contenues dans un langage. Le langage peut être plusieurs choses : une langue, oui, mais aussi tout produit ou artefact culturel. Plus spécifiquement, la sémiologie s'attarde à étudier les signes qui constituent le langage. Tout mot, son ou image agit comme un signe quand il sert à exprimer ou à communiquer des idées (Hall, 1997, p.31).

On doit au linguiste suisse Ferdinand de Saussure (1857-1913) le concept de signe qui jettera les fondations de la sémiologie. Le signe est constitué de deux choses : d'abord d'une forme (le mot, l'image, le son) et ensuite de l'idée ou concept auquel la forme est associée. Saussure nomme ces deux parties du signe le signifiant et le signifié. Chaque fois que l'on entend, voit, ou lit un signifiant donné (par exemple l'image d'un téléphone), nous pensons à son signifié (le concept d'un appareil permettant la communication). Saussure insista pour démontrer que la relation entre le signifiant et le signifié n'est nullement naturelle ou fixe, mais arbitraire; elle est déterminée par nos codes culturels et linguistiques qui varient et évoluent selon le contexte et l'époque (Hall, 1997, p.31; Chandler, 2007, p.39). Ces codes culturels, qui sont les règles et les structures du langage, Saussure la nommait langue. La parole, elle, est l'acte individuel de parler, écrire, ou dessiner, et est la surface de la langue (Chandler, 2007, p.26). Saussure était particulièrement intéressé par l'étude, qu'il croyait pouvoir être scientifique, de la langue, de ses racines profondes, de sa structure.

17 Dans la littérature sur l'étude des signes et des significations, les termes « sémiotique » et « sémiologie » sont parfois utilisés de manière interchangeable. Mais il se dégage que « sémiologie » est le plus souvent utilisé en rapport avec la tradition francophone (Saussure), alors que le terme « sémiotique » se rapporte plus à la tradition anglo-saxonne (Peirce). Du fait de la langue de notre texte, et aussi du fait que nous utilisions principalement les écrits de Roland Barthes qui parlent explicitement de « sémiologie » (voir *Mythologies*, 1957), nous utiliserons ce dernier terme.

Le critique culturel français Roland Barthes (1915-1980) est l'un des intellectuels qui utilisera le plus le modèle linguistique de Saussure pour analyser la culture populaire (Allen, 2003, p.42). Dans *Mythologies* (1957), il donne plusieurs exemples de l'utilisation que l'on peut faire de la sémiologie pour décortiquer des phénomènes sociaux en apparence anodins, tels que la lutte, la gastronomie française, la publicité, etc.. Il propose de lire chacune de ces manifestations sociales (paroles) et de les considérer globalement (langue) comme des signes auxquels il faut donner sens. Dans la deuxième partie de *Mythologies*, Barthes signe un essai intitulé « Le mythe aujourd'hui » (1957, pp. 209-272) qui détaille sa vision théorique et méthodologique de la sémiologie.

Barthes, tout comme Saussure, s'intéresse au déchiffrement des codes qui font qu'un signifiant donné prenne tel ou tel signifié. Mais il souhaite aller plus loin que Saussure en identifiant plus clairement le fonctionnement idéologique du signe. Il identifie ainsi un premier niveau de sens, celui décrit par Saussure, où la signification du signe est assez simple, descriptive et relativement consensuelle; le niveau dénoté. Mais il ajoute que tout signe peut avoir un deuxième niveau de sens : le niveau connoté. À ce niveau, un même signifiant ayant très directement été lié à un signifié au niveau dénoté peut être « décodé » et lié à un signifiant plus complexe, plus diffus, moins clair, mais culturellement plus large, plus idéologique et plus global (Hall, 1997, p.39). L'exemple le plus connu de ce double niveau de signification est donné par Barthes dans « Le mythe aujourd'hui ». Il décrit la page couverture d'un magazine *Paris Match*. On y voit un jeune soldat noir, portant l'uniforme français, saluant fièrement le drapeau bleu blanc rouge. Au niveau dénoté, le sens de l'image est simple : un jeune militaire noir salue le drapeau français. Mais en creusant un peu, Barthes identifie un autre sens, au niveau connoté : « que la France est un grand Empire, que tous ses fils, sans distinctions de couleur, servent fidèlement sous son drapeau, et qu'il n'est de meilleure réponse aux détracteurs d'un colonialisme

prétendu, que le zèle de ce noir à servir ses prétendus oppresseurs » (Barthes, 1957, p. 220).

Pour Barthes, le processus de représentation qui l'intéresse et qu'il qualifiera de « mythique » se fait en deux étapes : c'est un « système sémiologique majoré » (1957, p.221). D'abord, un premier signifiant s'unit à un premier signifié pour créer un signe ayant un message dénoté simple. Ce premier signe devient alors le signifiant du niveau connoté, ou plus élégamment dit par Barthes lui-même, « le signe linguistique devient signifiant mythique » (1957, p.222). Ce deuxième niveau de sens est ce que Barthes nomme le « mythe ». Le mythe articule des thèmes culturellement et idéologiquement plus larges. Dans l'exemple qu'il nous donne, Barthes avance que le véritable message de la page couverture du Paris Match concerne l'idée du militarisme et de l'impérialisme français.

Un mythe, bien qu'il soit le bassin de références dans lequel il faut puiser pour faire sens d'un message connoté, est plus qu'une agglomération de significations connotées. Le mythe est un métalangage qui alimente ces significations connotées, qui permet l'existence de telle ou telle signification. « L'objectivité », par exemple, est l'un des mythes les plus solidement ancrés dans la culture occidentale moderne. Il fait appel aux idéaux de vérité scientifique, de rationalité, de précision, d'égalité, et d'impartialité et on le retrouve articulé dans le discours de la science, du droit, de la politique, du journalisme, de l'économie, etc.. (Chandler, 2007, p. 176). Le mythe est ainsi conceptualisé non pas comme un objet, un concept, ou une idée, mais comme un système de communication en soi : c'est un message, un mode de signification (Barthes, 1957, p.211). Pour Barthes, il faut identifier ces messages globaux, car ils sont les idéologies dominantes d'une époque donnée (Chandler, 2007, p. 175).

Selon Barthes, le mythe naturalise et purifie. Ce qui est construit historiquement et culturellement apparaît, lorsqu'il est saisi par le mythe, comme innocent, factuel et

objectif (Lidchi, 1997, p.182). Le mythe dépolitise ce dont il parle en cachant ses intérêts idéologiques, faisant passer les valeurs dominantes comme allant de soi. En ce sens, le mythe est hautement idéologique et sert les intérêts des dominants. La tâche du sémiologue est alors de « dénaturaliser » le mythe, de « démystifier » pour « démythifier ». Pour Henrietta Lidchi, les mythes ne sont pas le seul fait des puissants de ce monde, mais ils se glissent dans la communication de tous. Tout producteur culturel, qu'il soit publiciste, designer, commissaire d'art, auteur ou cinéaste, participe à l'entretien de mythes dans le sens défini par Barthes, et par conséquent, est détenteur d'un pouvoir symbolique (1997 : p. 179). Et toutes les productions culturelles, de l'exposition au film documentaire, sont truffées de ces mythes.

2.2.2 La politique de la représentation : une approche discursive

Dans l'approche surnommée la « politique de la représentation », ce qui nous intéresse, ce sont les questions de discours, de pratiques discursives et de pouvoir. Il faut ici aller au-delà de la mécanique et de la poésie qui construit le sens pour étudier les relations de pouvoir mises en jeu dans une production culturelle. S'il est question d'altérité, par exemple, nous pouvons explorer le lien entre la « connaissance de l'Autre » et les nations impérialistes. L'intention est de rendre l'analyse de la représentation à un niveau discursif plus large, débordant du « texte » analysé et le reliant à son contexte de production et de réception. Ceci nous permet de questionner les représentations afin de comprendre comment opèrent et se reproduisent certains rapports de force et de domination, comme c'est le cas de l'altérité arabo-musulmane.

Traditionnellement, le concept de « discours » est une notion linguistique qui veut dire quelque chose comme une série de phrases résultant en une allocution ou exposé oratoire, devant public (Hall, 1997, p.44). Mais le type d'analyse discursive qui nous

intéresse est celle qui se base sur le concept de discours du philosophe français Michel Foucault (1926-1984). Un discours, selon Foucault, est plus qu'un ensemble d'affirmations qui propose un langage pour représenter un sujet; un discours impose un savoir qui dictera la façon dont on parle et on agit à une époque donnée. (Hall, 1997, p.44). Un discours, avance Foucault, n'est jamais constitué d'un seul texte, d'une seule action, et ne provient jamais d'une seule source. Un discours, dit-il, se retrouvera à travers un large éventail de textes, dans de multiples médiums, et en tant que façon d'agir, s'observe à travers nombre d'institutions de la société. Plus encore, Foucault argumentera que rien ne prend de sens en dehors du discours : c'est pourquoi, une fois le sens d'une chose établi, il faut chercher plus loin, en amont, la source (discursive) qui permet à l'objet d'exister (sémantiquement) (Hall, 1997, p.45).

La notion de discours est centrale tant dans la démarche théorique que méthodologique chez Foucault (Stokes, 2013, p.213). Pour exemplifier cet usage de la notion de discours, Stuart Hall (1997, p.46) nous résume ainsi l'étude que Foucault fait de la maladie mentale dans *Histoire de la folie à l'Âge Classique* (1964). Foucault avance que l'idée de « maladie mentale » n'est pas un fait objectif qui est resté et restera le même à travers les époques. Ce n'est qu'à l'intérieur d'un discours clinique précis, émergeant à une époque précise, que le concept de folie peut prendre sens. Résultant de tout ce qui s'est dit sur la folie, de toutes les affirmations scientifiques et populaires à son sujet, de toutes les classifications, explications, dissertations à son sujet et finalement de toutes les institutions mises en place pour s'en « occuper », le discours de la maladie mentale apparaît et s'ancre finalement profondément dans notre culture. Et c'est à partir de ce moment que l'idée du « fou » ou du « malade mental » peut prendre sens. Avant le discours sur la folie, donc, il n'y avait pas de fou.

Stuart Hall suggère d'interroger des productions culturelles en s'inspirant de Foucault en cherchant à identifier les éléments suivants : d'abord, on cherche à identifier les affirmations à propos de l'objet représenté. L'ensemble de toutes ces choses qui se disent forme le savoir sur cet objet. Ensuite, il faut identifier les règles du discours qui ont pour fonction d'exclure quoi que ce soit d'autre que ce qui peut se dire, faire ou penser à propos de l'objet à une époque ou dans un contexte donné. On trouvera certainement des sujets personnifiant le discours en l'incarnant, en lui donnant une forme tangible. À travers toutes ces identifications, nous remarquerons une assise d'autorité dont nous pourrions identifier des institutions. Finalement, il sera possible, pour un même objet, d'identifier différents discours : ceux-ci peuvent être complémentaires, mais aussi divergents, nous rappelant ainsi que les significations ne sont jamais fixes.

2.2.3 Représentation et cinéma

Cette conceptualisation globale de la représentation, appliquée à l'analyse de la culture médiatique, est en pleine expansion dès les années 1970 (Nichols, 1991, p.9). Au cinéma, c'est sans contredit le français Christian Metz (1931-1993) qui, dans *Essais sur la signification au cinéma* (1968) jette les bases des études cinématographiques en termes représentationnels (Nichols, 1991; Stam et al., 1992; Roth, 2013). Pour Christian Metz, le simple fait de passer d'une à deux images suffit à faire d'un film un langage absolument propice à l'analyse sémiologique (Roth, 2013, p.26). Ainsi, on peut s'intéresser à la dénotation d'un film qui, largement parlant, est ce que le film présente : les personnages, les lieux, les événements, mais aussi, l'histoire elle-même telle que reçue et sentie par le spectateur (Stam et al., 1992, p.38). On peut aussi s'intéresser à la connotation d'un film qui, elle, est beaucoup plus sujet à interprétation.

Mais plus qu'au travail du signe sémiologique, Metz s'intéresse aux « codes » du cinéma. Pour lui, le cinéma est avant tout constitué de règles qui lient différents signes (visuels, sonores, etc.) pour créer un message. Il avance que les réalisateurs emploient ces codes pour organiser leurs œuvres et leur donner sens, sachant que ces codes seront compris et utilisés par les spectateurs pour interpréter leurs films (Roth, 2013, p.27). Et le plus souvent, ces codes dépassent le texte d'un simple film pour être observés dans un ensemble de films. Ce groupe de films, qu'il soit une série ou genre, devient le véritable « texte » à analyser. Le travail sera d'identifier les rouages du code qui unifie le message de ce groupe de films. Inversement, un même film peut être traversé par plusieurs codes. Dans ce cas, le travail de l'analyste est de « lire » attentivement le texte du film et d'isoler les différents codes qui le structurent et lui donne un sens. Les codes peuvent être culturels, ou spécifiques au cinéma (Roth, 2013, p.28). Metz donne l'exemple de l'image du cowboy dans le western : il s'agit ici d'un code culturel allant au-delà du cinéma : c'est plutôt le « code du Far West » ancré dans la culture américaine. Un code cinématographique, dit Metz, peut être l'usage d'un montage accéléré utilisé dans des scènes d'actions pour donner l'impression de danger.

En comparaison à la fiction, Bill Nichols remarque que le documentaire a beaucoup moins été idéologiquement analysé (1991, p.9). L'analyse culturelle cherche à lire entre les lignes les bribes d'opinions politiques et sociales, cherche à lire le commentaire social qui s'exprime à travers les images. Une telle médecine ne semble pas être aussi adéquate pour le documentaire. Pour Nichols, cela s'expliquerait par le fait que l'on associe le documentaire au discours dominant de sobriété (*dominant discourse of sobriety*). Ce discours de la sobriété est tenu par, et à propos de, ces systèmes de production de savoir que l'on considère plus objectifs, plus limpides et plus clairs (la plupart des formes d'écritures non fictionnelles, la science, etc.). Ainsi, à chaque type de documentaire on associe une certaine science : l'histoire pour le documentaire historique, la géographie culturelle et l'anthropologie pour le

documentaire ethnographique, la sociologie et la science politique pour le documentaire social, etc. Dans ce contexte, on ne voit pas l'utilité de scruter à la loupe le film si l'on peut s'attarder aux autres textes qui le soutiennent, aux discours desquels il émane. Mais les documentaires ne font pas qu'émaner de discours préexistant, ils les articulent, les redéfinissent, les influencent. Autrement dit, *"documentary films are part and parcel of the discursive formations, the language games, and rhetorical stratagems by and through which pleasure and power, ideologies and utopias, subjects and subjectivities receive tangible representation"* (Nichols, 1991, p. 10).

Le reste de ce chapitre explorera comment les « codes » des différentes formes de documentaire orientent la production de sens.

2.3 Le cinéma documentaire : représenter la réalité

Le documentaire n'est pas un concept ni une pratique au territoire clairement défini. Il est néanmoins indéniable qu'il existe une pratique du documentaire (Saunders, 2009; Nichols, 2010). Au-delà des débats sur la définition du genre, le documentaire est ancré institutionnellement : il a ses propres festivals, conférences, compagnies de production, réseaux de distribution et de diffusion, ses propres écoles et ses propres critiques (Aufderheide, 2007). Malgré cette existence institutionnelle, le cinéma documentaire peine à se distinguer clairement, tant formellement que théoriquement, des stratégies narratives et de la fascination qu'exerce la fiction (Nichols, 1991, 2010). Pourtant, il existe deux différences fondamentales entre la fiction et le documentaire : la première concerne le « matériau » du cinéma documentaire, son contenu, qui entretient un rapport privilégié avec le monde historique, et la deuxième concerne les attentes et comportements du public des documentaires. Ces deux particularités du documentaire, nous le verrons, interviennent directement dans le processus de représentation que propose le documentaire.

2.3.1 Le documentaire : un idéal de réalisme

À la différence des films de fiction où nous suivons des personnages fictifs et leur destin, le cinéma documentaire s'intéresse à des acteurs sociaux et à leur contexte réel. Nous ne sommes pas en train de nous faire raconter une histoire inventée, mais en train de nous faire exposer un raisonnement à travers une histoire réelle (Nichols, 1991, p.5). Ainsi, le documentaire s'inscrit dans une relation indexicale au monde historique, plutôt qu'une relation référentielle. Autrement dit, *"documentaries of social representation stake a claim on a certain kind of truth : a relationship to history that exceeds the analogous of fictional counterpart"* (Saunders, 2010, p.12). Cette relation particulière avec l'histoire donnerait au documentaire sa raison d'être, qui serait d'explorer le monde social et de nous le présenter.

Règle générale, le documentaire se construit autour d'une logique d'information : le film prend comme point de départ un problème issu du monde social, on en présente les origines, on en analyse l'étendue et les complexités au moment présent, souvent à l'aide de différents points de vue. Finalement, on propose une solution au problème, ou à tout le moins des pistes de solutions (Nichols, 1991, p.18). D'autres films documentaires reposent sur une structure plus proche des films de fiction : il s'agit de films s'appuyant sur l'étude de personnages, sur leurs conflits, sur la complication de ces conflits et une éventuelle résolution des conflits présentés.

Dans les deux cas, les documentaires s'engagent dans ce que Austin et De Jang nomment un « truth telling discourse » (cité dans Saunders, 2010, p.13). Nichols, lui, parle du « réalisme » comme étant la constante la plus importante du documentaire : « realism builds upon a presentation of things as they appear to the eye and the ear in everyday life » (1991, p.165). Le réalisme est un objectif du cinéma documentaire, voire un idéal, mais devient souvent une contrainte difficilement atteignable. Les documentaires, puisqu'ils ne peuvent proposer *la* vérité, mais *une* vérité à propos du

monde, doivent donc inévitablement y aller d'une argumentation pour soutenir leur point de vue (Nichols, 1991, p.118).

Dans l'argumentation, un autre idéal s'impose au documentaire : la transparence et l'objectivité (Nichols, 1991, p.167). Puisque la logique du raisonnement présenté est habituellement beaucoup mieux servie par les mots que par les images, les documentaires ont généralement recours à la bande-son pour étaler le gros de leurs thèses plus abstraites (Nichols, 1991, p.21). Conséquemment, quand le narrateur ou un personnage prend la parole, c'est un moment fort entouré d'une aura de vérité. Ces prises de parole sont des moments clés de la rhétorique du documentaire, alors que les « preuves » soutenant la démonstration se déploient (Nichols, 1991, p.134).

Certaines preuves peuvent être qualifiées « d'éthiques » : on projette l'intégrité morale de celui qui parle, que ce soit le narrateur, représentant le réalisateur ou la maison de production, ou un personnage, agissant comme porte-parole d'une situation. On se doit d'avoir un « bon nom », de faire appel à la raison et au sens commun. Une fois cette intégrité établie, le film documentaire peut avancer ses preuves dites « démonstratives » dont le but est de convaincre, plus que d'étayer des faits. Ici, l'objectivité se fragilise un peu; la persuasion étant la priorité, les preuves démonstratives tendent à reposer sur des demi-vérités (Nichols, 1991, p.136). De la même manière, l'appel à la sensibilité du public avec ce que Nichols nomme des « preuves émotives » sacrifie un peu d'impartialité pour plus de conviction. Cette émotivité est stimulée par des images fortes, par de la musique ou encore par des jeux de juxtapositions qui incitent à des sentiments d'empathie ou de répulsion face à certains personnages ou situations (Nichols, 1991, p.135). Pour être convaincantes et présenter un semblant d'universalité, Nichols avance que les preuves émotionnelles tenteront de démontrer qu'elles articulent *"the shared response of decent people everywhere"* (1991, p.135). Mais il note aussi que *"'decent people', of course, refers*

to a speakers intended audience; it may not be quite so all-encompassing as its rhetorical underpinning would have us believe" (1991, p.135).

Cette dernière remarque de Nichols nous amène à parler de l'autre aspect fondamental du documentaire et de sa logique d'information : sa complicité avec le public. Le public du documentaire, règle générale, sait à quoi s'attendre :

« [...] the distinguishing mark of documentary may be less intrinsic to the text than a function of the assumptions and expectations brought to the process of viewing the text. (...) most basically, viewers will develop procedural skills of comprehension and interpretation that will allow them to make sense of a documentary. » (Nichols, 1991, p.24).

Il y a un accord tacite, suggère Nichols, entre le réalisateur et le spectateur : le premier, nous l'avons vu, doit chercher à présenter objectivement le monde et argumenter honnêtement. Le second, s'il accepte que la « réalité » qui lui est montrée à l'écran n'a pas été manipulée, ou le moins possible, doit croire à la représentation qui lui est présentée et chercher à comprendre le film (1991, p.30).

Le spectateur, donc, regarde, comprend et interprète le documentaire différemment qu'un film de fiction. Bien qu'il puisse spéculer sur l'effet qu'ont eu la caméra et la présence du réalisateur sur le sujet qui lui est présenté, le spectateur doit se sentir face au monde réel, doit prendre pour acquis que ce qu'il voit à l'écran est ce qu'il aurait pu voir de ses propres yeux (Nichols, 1991, p.25). Pour Nichols, *"documentary asks us to agree that the world itself fits within the frame of its representations, and asks us to plan our agenda accordingly"* (Nichols, 1991, p.115). Aussi, la rhétorique d'un film documentaire, ou son argumentation, doit se construire sur une base morale partagée entre le réalisateur et son auditoire. La connivence entre le film et son public doit souvent dépasser la mesure de véracité ou d'authenticité des images présentées : on doit faire confiance aux idées et aux interprétations que l'on nous propose de ces images : *"representations are what the text constructs : 'truth claims' not simply of what exists in the world, but in a strong sense, of what meaning,*

explanation, or interpretations should be assigned to what exists in the world" (Nichols, 1991, p.116).

Bref, le cinéma documentaire se présente comme une fenêtre transparente sur le monde, et son spectateur doit l'accepter tel quel. Ce contrat, selon Nichols, est à la base du cinéma documentaire : *"the world, in documentary, is destined to bear propositions. 'this is so, isn't it?' (...) what 'is so' is a representation of the world, and the question 'isn't it?' has to do with the credibility of the representation"* (1991, p.114). Une fois cette entente signée, le spectateur doit, d'une certaine manière, oublier que ce qui lui est présenté est une représentation du monde, et entrer dans l'univers qui lui est proposé pour en retirer ce qu'il est venu chercher, c'est-à-dire de l'information : *"the desire to know will find gratification during the course of the film. (...) he-who-knows will share the knowledge with those who wish to know"* (Nichols, 1991, p.31). Les films documentaires qui agiraient comme un miroir du monde, un raccourci pour que nos yeux puissent se poser objectivement sur des situations lointaines et nous les faire connaître. Le cinéma documentaire serait un témoin absolument impersonnel du monde, une description factuelle de la réalité, une documentation scientifique du monde social. Dans ce contexte, il ne serait pas particulièrement pertinent d'interroger les représentations qui nous sont proposées.

Or, selon Nichols, on croit à tort que le documentaire se démarque de la fiction par le fait que le premier exerce beaucoup moins de contrôle sur son sujet que le second. L'idée de « contrôle » évoque aussitôt celle de pouvoir, celui d'imposer une vision, une idéologie. Par ce manque de pouvoir, le documentaire serait plus limpide, plus neutre. Or, ceci n'est pas entièrement vrai. La seule chose que le réalisateur de films documentaires ne contrôle pas entièrement est la trame de fond de son œuvre, l'Histoire (Nichols, 1991, p.14). Pour le reste, le documentariste est entièrement responsable de son film. Il doit décider des conditions tournage, de la mise en scène, du langage cinématographique utilisé, etc.. Ultimement, comme le résume Nichols,

"the world as we see it through a documentary window is heightened, telescoped, dramatized, reconstructed, fetishized, miniaturized, or otherwise modified" (1991, p.113).

Comme le souligne Micheal Rabinger (2007), *"there are no rules in this young art form, only decisions about where to draw the line and how to remain consistent to the contract you will set-up with your audience"* (cité dans Saunders, 2010, p. 18). C'est pour cette raison que, malgré ses prétentions parfois scientifiques, le documentaire n'a jamais été mis sur un pied d'égalité avec d'autres formes de productions de savoir comme l'écriture et la science (Nichols, 1991, p.4). Le documentaire reste après tout une construction imagée et un accès au monde à travers des représentations visuelles n'est jamais limpide. Et par la tâche délicate qu'il entreprend, la représentation du monde social, le cinéma documentaire contient son lot de défis et de contraintes éthiques (Nichols, 1991, p.xiv). La représentation juste et fiable du monde, qu'elle soit considérée comme une mission, comme un objectif ou un moyen, est au cœur de toutes les pratiques du cinéma documentaire, et de tous les débats à son sujet. Plus encore, on pourrait affirmer que la question de la représentation est ce qui a à la fois fait évoluer le documentaire, puis a contribué à en différencier les sous-genres.

2.3.2 Évolution des différentes stratégies de représentation dans le documentaire

Selon Erik Barnouw (1993), les origines mêmes du cinéma, de l'invention technique de la caméra, découlent d'un désir de documenter le monde. Dès 1874, l'astronome français Pierre Jules César Janssen met au point son « révoluer photographique », appareil permettant de prendre plusieurs photographies, à intervalles courts et réguliers, afin de garder des images du passage de Vénus devant le soleil. Au même moment, un dresseur de cheval de Californie, Eadweard Muybridge, met au point un appareil semblable afin de mieux saisir le mouvement de ses chevaux et d'en

perfectionner leur course. L'idée est de capter le monde pour mieux l'observer et le comprendre, et ultimement, de le changer. Et c'est un peu pour ces raisons, toujours selon Barnouw, que c'est l'invention des frères Lumières en 1894, le « cinématographe », et non celle de Thomas Edison, le « kinétoscope », qui marque le début du cinéma. L'appareil d'Edison était monstrueusement gros et nécessitait plusieurs personnes pour le manœuvrer, limitant les captations à des environnements relativement contrôlés. En revanche, le cinématographe des Lumières était léger et facile à opérer, permettant de filmer, sur le vif, des scènes de la vie de tous les jours, comme celle de *L'arrivée du train en gare de La Ciotat* (1896). Le début du cinéma est donc résolument documentaire. Il fascine par le mimétisme de ses images. La caméra, tout comme l'appareil photographique, est vue comme un instrument scientifique de mesure précise, comme le thermomètre. Il découle du désir, très positiviste, de capter, documenter, classer, le monde.

Peut-être que les premiers films des frères Lumières étaient bruts et spontanés, et donc que leurs représentations étaient « justes », voire réflexives. Mais le documentaire, dès ses balbutiements comme forme reconnue et institutionnalisée, pose des questions éthiques quant à la représentation (Nichols, 1991, p.165). L'héritage des trois figures fondatrices de cet art résume à peu près les questions qui se posent jusqu'à aujourd'hui. Robert Flaherty avec son divertissement instructif, Jonh Grierson avec son « story-telling » socialement productif, et Dziga Vertov avec ses films expérimentaux dérangeant.

Robert Flaherty fut le premier cinéaste dont les films reçurent l'étiquette de « documentaire ». Ses films, parmi les plus célèbres *Nanook of the North* (1922), *Moana* (1926) ou encore *Man of Aran* (1934), racontent de manière dramatique l'histoire de la survie humaine face aux éléments impitoyables de la nature. Tous furent des succès commerciaux, notamment grâce à la chaleur très romantique avec laquelle Flaherty traitait ses sujets. Il y avait derrière ses films un souci très présent

de plaire au public et pour ce faire, Flaherty mettait en scène : il n'hésitait pas à changer le nom de ses personnages, à leur demander d'exécuter quelque action spectaculaire comme des cérémonies traditionnelles ou des parties de chasse dangereuses¹⁸. Ce faisant, Flaherty ignorait volontairement les origines plus sociales et politiques des dures conditions de vie de ses sujets pour mettre l'emphasis sur la nature et les pratiques traditionnelles (Aufderheide, 2007, p.30). La représentation des peuples qu'il filmait était délibérément archaïque, et c'était apparemment un choix moral de la part de Flaherty : « *what I want to show is the former majesty and character of these people, while it is still possible before the white man has destroyed not only their character, but the people as well* » (cité dans Aufderheide, 2007, p.28).

Une question éthique se pose alors clairement : comment le cinéma documentaire doit-il adéquatement représenter un peuple? Dans quelle mesure un portrait peut-il volontairement (ou involontairement) ignorer des données socio-économiques? Jusqu'à quel point les manipulations et les mises en scène sont-elles tolérables? Dès les années 1930, les pratiques de Flaherty sont grandement remises en question, comme en témoigne ce commentaire du critique Igor Montagu : « *no less than Hollywood, Flaherty is busy turning reality into romance. The tragedy is that, being a poet with a poet's eye, his lie is the greater, for he can make the romance seem real* » (cité dans Aufderheide, 2007, p.31). On s'attendrait du documentaire qu'il donne non seulement une représentation fiable du monde, mais il pêcherait encore d'avantage que le cinéma de fiction quand il faillirait à cette tâche.

John Grierson est considéré comme le véritable « père » du documentaire, le premier à en avoir donné une définition, des institutions et surtout, une mission. Fondateur de

18 Pour son film chez les Inuits, Flaherty changea le nom de son personnage principal de Allakariallak à Nanook, et l'entoura d'une famille nucléaire très photogénique, mais qui n'était pas la sienne. Aux îles Samoa, Flaherty demanda aux habitants de faire renaître une vieille coutume douloureuse de tatouage. Sur les îles Aran, il demanda aux habitants de raviver l'ancienne pratique de la pêche aux requins, depuis longtemps oubliée.

l'école documentaire britannique grâce au financement du Empire Marketing Board, il mettra sur pied une équipe qui produira des dizaines de films dont le but avoué était de gagner l'appui du plus grand nombre à l'État britannique, à sa démocratie et à sa société. En tentant d'éloigner les Anglais de la nostalgie du passé pour vanter le progrès industriel dans *Industrial Britain* (1932), en célébrant l'intervention de l'État dans la condition des plus démunis dans *Housing Problems* (1935), ou encore en filmant l'impressionnant système postal dans *Night Mail* (1936), Grierson et son équipe cherchent à faire du cinéma documentaire un outil d'éducation et d'intégration sociale. Il croyait que, la société britannique devenant de plus en plus complexe, des « professionnels » devaient prendre l'initiative de l'expliquer à la masse, à travers ce qu'il appelait le « creative treatment of actuality » (Aufderheide, 2007, p.36). Il fallait s'éloigner de ce qu'il qualifiait du « shim-sham mechanics » du cinéma hollywoodien et de sa mascarade de films de fiction pour montrer la « vraie vie », à travers de vraies gens et de vraies histoires.

Alors que Flaherty avait fait de la représentation de la réalité un art esthétique, Grierson voulait en faire un outil social; pour lui, « l'art n'est pas un miroir, il est un marteau » (Zéau, 2011). Pour ce faire, Grierson ne lésinait pas sur les moyens, comme en témoignent les accusations qu'on lui portait d'utiliser des techniques proches de la propagande nazie, critiques auxquelles il répondait ainsi: « you can be 'totalitarian' for evil and you can be 'totalitarian' for good » (cité dans Aufderheide, 2007, p. 35). Il pousse cette approche au maximum alors qu'au Canada on le met en charge de l'Office national du film et qu'on lui fait produire des films pour soutenir l'effort de guerre. Dès la fin de la guerre, ses méthodes sont vivement critiquées : on disait de ses films qu'ils évitaient de représenter fidèlement la réalité en se cachant derrière le parapluie de « l'art ». Mais alors qu'à plusieurs niveaux ses films étaient artistiquement faibles, Grierson se défendait en disant qu'il servait un dessein social plus important. Paradoxalement, il ne prenait pas directement responsabilité de sa propagande, en clamant qu'il n'était qu'un raconteur de vérité (Zéau, 2008, p.70).

Jusqu'à quel point la représentation de la réalité peut-elle être mise au service d'un idéal politique, soutenue par un État? Jusqu'à quel point peut-on être créatif dans le réassemblage d'images du réel? Et le créateur peut-il se cacher derrière son rôle de raconteur pour éviter les questions d'ordre idéologique?

Parallèlement aux fondateurs anglo-saxons du documentaire, le russe Dziga Vertov développa un autre type de cinéma documentaire qui jeta certaines des bases les plus avant-gardistes de ce genre (Barnouw, 1993; Nichols, 1991; Aufderheide, 2007). Loin de rejeter l'idée qu'il fasse de la propagande, Vertov va plus loin, vers une conception d'un documentaire idéologique assumé et surtout beaucoup plus fin et complexe que la propagande nazie ou les films européens bourgeois. Il voyait dans le cinéma documentaire un médium extrêmement puissant à mettre au service de la révolution communiste. Plus qu'un outil révolutionnaire, même, Vertov voyait le documentaire comme la forme culturelle la plus marxiste qui soit, car célébrant la vie réelle, rejetant la fantaisie du cinéma de fiction dramatique. Vertov était fasciné par le pouvoir de captation de l'actualité qu'offrait la caméra, sans mensonge et sans distraction, au contraire de la fausse réalité créée dans le cinéma de fiction. Il voulait que son cinéma s'émancipe des principes de narration théâtrale pour se concentrer sur la « vraie » vie, décrite avec un nouveau langage. Il voulait mettre ce langage au service de l'illustration de la beauté de la société communiste naissante. Pour ce faire, il préconisait la captation la plus directe et la plus crue de la vie quotidienne de la nouvelle Russie, comme dans son film le plus célèbre, *L'homme à la caméra* (1929).

Cependant, une fois les images captées, Vertov se réservait le droit d'organiser le chaos de la vie quotidienne et de faire un montage qui révélerait la « vérité » de la société communiste. En superposant la vie de milliers de Russes semblant vivre des existences totalement différentes, il voulait montrer le grand poème et l'unicité de l'ensemble de la société. C'est au montage, donc, que le cinéaste avait le droit

d'exprimer non pas *sa* vision de la société, mais *la* réalité sociale même. Une prise de position idéologique totalement assumée et une méthodologie claire rendent-elles la représentation plus transparente? Est-il possible de faire du documentaire qui ne soit pas politique?

Durant la Deuxième Guerre mondiale, le cinéma documentaire atteint un certain apogée. Le « newsreel » est produit aux quatre coins de la planète, jetant les bases d'un cinéma documentaire très normé. Tous s'y mettent, pour aider l'effort de guerre. Il en résulte que dans les années 1950, il y a un boom du documentaire, coïncidant avec l'apparition de la télévision, dont on sent les traces jusqu'à aujourd'hui sans que nous devrions nous en réjouir, selon Nichols : *"such techniques have led to an overwhleming lack of visual, rhetorical and narrative imagination on the part of journeymen non-fiction filmmakers, that pervades to this day"* (Nichols, 1991, p.58). Le documentaire télé, qui résulte de cette époque, est depuis lors accusé de servir mécaniquement les intérêts idéologiques de ceux qui les commandent, que ce soit des institutions gouvernementales ou des chaînes d'information.

Parallèlement, comme en réponse à ce documentaire de plus en plus conventionnel, on voit, dans les années 1950 et 1960 et jusque dans les années 1970, un « *observational impulse* » au Canada, en Grande-Bretagne et en France, la naissance d'un cinéma documentaire plus épuré, une nouvelle manière poétique de représenter la classe ouvrière, qui mènera à la naissance du cinéma-vérité et du cinéma direct¹⁹ (Nichols, 1991, p.62). Grâce au développement d'équipements de tournage beaucoup plus mobiles dans les années 1960 et 1970, ce type de film se développa rapidement. Ce cinéma voudra étudier le quotidien avec une observation empathique et exempte de jugement afin d'atténuer la posture de dominant de l'observant sur l'observé. Les

19 La différence entre ces deux cinémas est ainsi résumée par Barnouw : *"the direct cinema documentarist took his camera to a situation of tension and waited hopefully for a crisis; the Rouch version of cinéma-vérité tried to precipitate one "* (1974, pp.254-55)

Michel Brault, Pierre Perrault, Richard Leacock, Jean Rouch et autres veulent donner l'impression d'un accès direct et non médiatisé au monde. En apparence, ce type de cinéma cède le contrôle sur les événements qui pourraient se produire devant l'objectif. L'équipe de production tente de se faire aussi discrète qu'une mouche sur le mur. Mais ce n'est que pour mieux se reprendre au montage, qu'on exercera avidement pour développer son exposé rhétorique. Le réalisateur nous donnera donc l'impression de « vivre » les événements tels qu'ils se sont produits, mais, en réalité, il choisit des moments qu'il croit représentatifs de ce qui s'est produit.

À partir des années 1980, le mythe du « fly on the wall » du cinéma-vérité est bien vite démonté par le « New Documentary ». Ce nouveau mouvement, dont la figure de proue est Errol Morris, critique le cinéma-vérité : « there is a reaction against these movements (cinema verite) apparent transparency and lack of bias » (Saunders, 2010, p.70)²⁰. Au contraire, le nouveau cinéma documentaire s'assume et ne tente pas de trouver une solution globale aux problématiques de la représentation. En entrant dans son ère post-classique et postmoderne, le cinéma documentaire est de plus en plus hybride, réflexif et autocritique. On assiste à des expérimentations assumant leur subjectivité.

À partir du début des années 1990, il y a une explosion du documentaire au box-office. *Thin Blue Line* (1988) de Errol Morris, ou encore *Hoop Dreams* (1994), de Steve James, ouvrent la voie du succès commercial, mais Nichols nous dit qu'il s'agit d'un retour commercial efficace, mais qui retombe dans les habitudes dramaturgiques classiques (2010, p.232). Les années 2000 voient ce « boom » du documentaire continuer, progression qui se fait sentir tant par la qualité, que par la quantité et que par le succès commercial de nombreux films. Alors qu'auparavant le

20 On le dénigre au point de l'associer aujourd'hui à la télé réalité : "the most-ubiquitous contemporary upholders of direct cinema traditions are 'reality television'" (Saunders, 2010, p.79).

mot « documentaire » était assez pour effrayer producteurs et distributeurs, on voit maintenant un intérêt commercial à ce genre : le public est de plus en plus fragmenté, et il y a des niches à remplir. Le documentaire peut répondre au besoin du public de films enrichissants intellectuellement, de films politiquement motivant, socialement engageant, mais aussi, de films spectaculaires et divertissants (Saunders, 2010, p.23).

La question de la représentation dans le documentaire reste entière. Après près de cent ans d'expérimentation en documentaire, il s'offre de multiples possibilités à un film documentaire pour décider comment représenter un sujet : "*choices involving commentary and interviews, observation and editing, the contextualization and juxtaposition of scenes, etc.*" (Nichols, 1991, p. x). Pour Bill Nichols, le documentaire peut être aujourd'hui classé et analysé, de façon rétroactive, en fonction de ces différentes possibilités et donc selon les différentes stratégies de représentation qui s'offrent au documentariste. On parlera alors de « mode de représentation ».

2.3.3 Différentes stratégies; différents *modes of representation*

Nous avons vu que l'évolution du documentaire donne écho au débat sur la représentation dans le documentaire. Différents réalisateurs de documentaires, puis différents mouvements cinématographiques, vont revoir et faire avancer, parfois régresser, l'approche représentationnelle du documentaire. Chacune de ces grandes figures et chacun de ces importants mouvements ont tenté d'imposer une façon de communiquer leur message, mais en vain. Utlimement, il s'agit de stratégies, mais c'est dans le dialogue avec la critique et le spectateur que le sens se construit.

Nichols est celui qui offre une des catégorisations les plus systématiques des différentes stratégies de représentation du cinéma documentaire. Dans *Representing Reality* (1991), il propose quatre « *modes of representation* » : le « *expository*

mode », le « *observational mode* », le « *interactive mode* » et le « *reflexive mode* ». À ces premières catégories, il en ajoutera deux autres dans *Introduction to Documentary* (2010) : le « *poetic mode* » et le « *performative mode* ». Puisque les événements, les situations et les idées peuvent être représentés de multiples façons, l'on observe l'apparition de certaines stratégies qui, à force d'être, deviennent des conventions. Il décrit ces catégories comme étant des modes d'organisation textuelle relevant surtout des décisions de présentation que prend le réalisateur, mais aussi des attentes du critique et du spectateur. Ces catégories peuvent nous aider à mieux comprendre les films documentaires, comme il l'explique :

« If there is one overriding ethical/political/ideological question to documentary filmmaking it may be : "what to do with people? How can people and issues be represented appropriately?" Each mode addresses this question somewhat differently and poses distinct ethical questions for the practitioner. » (1991, p.34)

Le « *expository mode* » caractérise des films où l'on s'adresse directement au spectateur pour faire avancer son argumentation, à travers des titres à l'écran, des illustrations comme des graphiques ou des animations et/ou une narration en voice-over. De ce fait, les images servent plutôt à illustrer les propos du narrateur qu'à faire avancer le récit, donnant une prééminence à la trame sonore. Celui qui regarde ce type de film s'attend à un exposé où un problème sera résolu peu à peu, de façon logique et dans le bon sens, un peu comme un puzzle. Nous pouvons penser aux premiers films de l'ONF, ceux de Grierson, ou plus proche de nous, à des films mettant clairement de l'avant une position comme le film *An Inconvenient Truth* (Davis Guggenheim, É.-U., 2006). Le « *expository mode* » retient beaucoup des conventions journalistiques avec son emphase sur l'impression d'objectivité et de bon jugement. On limite les complexités de l'analyse pour amener des points succincts auxquels on revient constamment : « recurrent images or phrases function as classic refrains, underscoring thematic points or their emotinal currents, such as

artillery in war docs, etc. » (Nichols, 1991, p.37). Ce mode est souvent critiqué pour son côté didactique et le conservatisme de sa forme.

Le « *observational mode* », lui, tente d'effacer la présence du réalisateur. En ce sens, cette absence du « narrateur-guide » force le spectateur à s'engager un peu plus personnellement dans l'analyse des images qui sont présentées (Nichols, 1991, p.39). On repose, dans ce mode de représentation plus que dans tout autre, sur le réalisme, sur une habilité de donner l'impression de réalité. C'est d'ailleurs pour ces raisons que ce type de cinéma a été le préféré des anthropologues, ethnologues et sociologues. On veut offrir au spectateur la possibilité de voir le plus simplement et directement le monde, et c'est pourquoi c'est un mode que l'on associe directement au cinéma direct et au cinéma-vérité. L'intention de ce mode de représentation est louable, mais problématique : "*since the mode hinges on the ability of the filmmaker to be unobstrusive, the issue of intrusion surfaces over and over within the institutional discourse*" (Nichols, 1991, p.39). Le problème se pose de façon assez claire : bien que se voulant invisible, celui qui filme influe nécessairement celui qui est filmé.

Alors que le « *expository mode* » et le « *observational mode* » tentent de masquer les effets de la production cinématographique, le « *interactive mode* », ou « *participatory mode* » comme il est renommé en 2010, réagit ainsi aux modes précédents : "*what if the filmmaker does intervene and interact? What if the veil of illusory absence is shorn away?*" (Nichols, 1991, p.44). Le nom le dit : dans ce mode de représentation, le réalisateur interagit avec ceux qu'ils filment, l'observation est donc participante. Nous pouvons penser, de façon classique, à *Chronique d'un Été* de Jean Rouch et Edgar Morin (France, 1960), ou de manière plus contemporaine à *Bowling for Columbine* de Micheal Moore (Canada/É.-U./Allemagne, 2002). Dans ces films, une certaine partialité est introduite, et il est reconnu que le savoir produit résulte de la rencontre entre le réalisateur et celui qu'il étudie. Mais cette rencontre

n'est pas sans poser certaines questions d'ordre éthique, car la rencontre entre celui qui a la caméra et celui qui se retrouve face à elle n'est pas sans rappeler la relation dominant-dominé : une des deux parties a le pouvoir de poser les questions, l'autre de répondre. Mais ultimement, une des deux parties aura le pouvoir de présenter uniquement les réponses qui satisferont son dessein. Si certains films mentionnent cette relation ambiguë de front, d'autres ne le font pas, particulièrement les films ethnographiques et les films dits plus journalistiques (Nichols, 1991, p.45).

Le « *reflexive mode* » est celui qui affronte le plus directement la problématique de la représentation. Dans les films adoptant ce mode de représentation, on nous parle moins du monde historique lui-même que du processus par lequel on peut en parler (Nichols, 1991, p.56). On peut penser aux premières expérimentations de Dziga Vertov avec *L'homme à la Caméra* (URSS, 1929), ou plus récemment, à des films très révolutionnaires et personnels comme *Valse avec Bashir* de Ari Folman (ISR/GER/FRA, 2008) ou encore *The Act of Killing* de Joshua Oppenheimer (France, 2012). On y explore sincèrement le processus de représentation, on se pose des questions sur le fait même de faire des films, une aura de doute épistémologique plane (Nichols, 1991, p.61). La présence du réalisateur se fait sentir dans le but non pas d'aller à la rencontre de sujets, mais dans le but d'aller à la rencontre du spectateur. Ces films restent des exceptions qui, sans donner une solution quant à la manière de représenter le monde, ont le mérite de poser la question.

Les deux derniers modes de représentation ajoutés par Nichols sont relativement mineurs. Dans le « *poetic mode* », toutes les conventions de continuité, qu'elles soient spatiales ou temporelles, sont chamboulées pour faire place à des montages visuels et sonores plus expérimentaux. La construction rhétorique, souvent subtile, est faite d'associations suggestives, donnant au réalisateur une liberté très subjective, et au spectateur des possibilités d'interprétations multiples. Les films d'avant-garde sont les plus susceptibles d'emprunter ce mode de représentation, ainsi que les

rockumentaires, comme l'argumente Michael Baker (2011, p.36). Le « performative mode », lui, mêle encore plus les cartes et s'éloigne encore plus du récit factuel. Il peut inclure des morceaux de fiction, il peut donner de fausses informations, le tout, dans le but de créer chez le spectateur une expérience qui sera elle la productrice de savoir.

Ces différents modes de représentations que Bill Nichols nous décrit sont des solutions partielles au problème de la représentation dans le documentaire. Chacun y va de son approche, avec ses avantages et ses inconvénients. Aujourd'hui, les films documentaires empruntent souvent à plusieurs de ces modes à la fois. Cela s'explique par le fait que les films d'aujourd'hui sont des hybrides, mais aussi parce qu'en utilisant différents modes de représentation, on se « protège » d'une certaine manière des faiblesses et des inconvénients des autres modes (Cousins and McDonald, 1998, p.311).

Au final, le documentaire n'est pas, et ne peut être, une recherche de vérité absolue. Pour Ralph Lee, une telle recherche serait *"a futile quest, like chasing the end of a rainbow"*; pour Edward R. Morrow *"anyone that believes that every individual film must represent a 'balanced' picture knows nothing about either balance or picture"* (tout deux cités dans Saunders, 2010, p.7). Loin de se soustraire aux problèmes de l'image, *"documentary films are part and parcel of the discursive formations, the language games, and rhetorical stratagems by and through which pleasure and power, ideologies and utopias, subjects and subjectivities receive tangible representation."* (Nichols, 1991, p.10) C'est donc dire que tout film, tout genre, ou tout « mode de représentation » sera accompagné de son lot de questions relatives à l'approche prise pour mettre en image et en son le monde. Avant de proposer quelles sont ces problématiques pour le rockumentaire ethnographique, questionnons d'abord deux genres desquels il découle directement : le documentaire ethnographique, et le rockumentaire.

2.4 Le documentaire ethnographique et ses enjeux éthiques

« The classic humanist virtues of empathy for others and a yearning for ideal; an ethic of tolerance, good will, and understanding; and a methodology of field work coupled to participant observation – these structures burden us with a prefabricated Other no matter how lovingly this Other is observed. » (Hansen et al., 1991, p.201)

« Can documentary film continue to operate under the banner of liberal humanism, particularly in its ethnographic manifestation? [...] Representation of the strange and exotic support specific forms of desire, pleasure, and knowledge. » (Nichols, 1991, p.xv)

Les documentaires ethnographiques²¹ sont des films qui, largement parlant, s'intéressent aux cultures « autres » et aux peuples « exotiques » (Aufderheide, 2007, p.106). Ils remontent aux origines mêmes du cinéma et ont presque toujours fait partie du paysage médiatique: on les voit aujourd'hui à la télévision, au cinéma, dans les salles de cours et ont leurs propres festivals (Aufderheide, 2007, p.106). Mais bien que ce genre documentaire ait traversé les époques, il n'a jamais complètement réussi à régler les problématiques de la représentation de l'altérité qui lui sont attachées. En fait, nous le verrons, le documentaire ethnographique, de par son contenu et sa forme, reprend et exacerbe une grande partie des problématiques de la représentation inhérentes tant à l'ethnographie qu'au cinéma documentaire.

L'expression « ethnographie » tire ses origines étymologiques de deux mots grecs : « ethnos », qui signifie peuple, race ou nation, et « graphein », qui signifie écrire ou décrire. L'ethnographie cherche donc à décrire des nations et des peuples selon leurs coutumes, leurs manières, en mettant l'emphasis sur leur différence (Lidchi, 1997,

²¹ Nous nous intéressons au documentaire ethnographique parce qu'il nous apparaît qu'il découle d'une attitude semblable à celle des orientalistes : à la fois intérêt pour l'Autre et mise à distance abyssale de cette « découverte » de la différence. Ainsi, nous aurions pu simplement dire « rockumentaire orientaliste », mais le choix de dire « rockumentaire ethnographique » élargit le contexte historique et cinématographique des films mis à l'étude.

p.160). L'ethnographie est étroitement liée à l'ethnologie et l'anthropologie, ces sciences qui étudient les hommes, les races et les peuples dans leurs relations mutuelles. L'ethnographie est alors considérée comme une méthode de recherche de ces deux disciplines. En effet, l'ethnographie décrit une recherche empirique en profondeur, qui repose souvent sur une imposante collecte de données et un contact intense et prolongé entre le chercheur et son sujet. Le tout résulte le plus souvent en une production d'un « texte ethnographique », dont des films (Lidchi, 1997, p.163).

L'ethnographie, surtout celle d'hier, soulève des questions. Tout ce qui était et est toujours sujet à l'ethnographie produit, dans la société qui accueille ce ramassis, certains types de représentations. Ces représentations mobilisent alors des systèmes de classification construits, d'une part, par les théories anthropologiques et ethnographiques, et d'autre part, et d'une manière plus large et diffuse, par le savoir populaire. C'est ainsi que Henrietta Lidchi souligne que les objets ethnographiques ne reflètent pas des distinctions naturelles entre les peuples, mais servent plutôt à créer des distinctions culturelles (1997, p.163). Autrement dit, l'ethnographie n'est pas une science de découvertes, mais bien une science d'invention de catégories, déterminées en accord avec une certaine vision du monde, vision du monde qui se trahit à travers le regard qu'exprime une culture sur une autre. Bien souvent, cette vision du monde est celle du *"The West and the Rest"*, telle que décrite par Stuart Hall (1992), car l'ethnographie émerge généralement dans un contexte où il y a inégalité de pouvoir. Ainsi, les peuples qui ont été étudiés et exposés par les ethnographes étaient ceux qui étaient colonisés, ceux qui étaient au cœur de l'action.

La vision du monde à l'origine des systèmes de classification à travers lesquels les objets ethnographiques sont reçus s'exprime dans les « textes ethnographiques ». Puisque les objets ethnographiques nous viennent de lointaines et distantes cultures dont nous sommes très peu familiers, ces « textes » sont essentiels à notre construction de sens. Nous n'avons pas beaucoup de points de références face à la

nouveauté. Pour « lire » et « comprendre » cette nouveauté, les textes interviennent pour interpréter et nous traduire son sens. C'est donc dire que le texte ethnographique *décode* le sens des choses qui nous sont présentées, il expose la signification qui est au départ distante et incompréhensible. Mais à la fois, le texte ethnographique est une traduction qui, dans sa fonction de transformer l'étrange en quelque chose de familier, *encode* de nouveaux sens (Lidchi, 1997, p.66). Le texte ethnographique dirige donc son lecteur vers une signification préférée, ou ce que Henrietta Lidchi nomme un « *preferred reading* » (1997, p.67). *"It will render intelligible the nature, history and cultural particularity of ethnographic objects. In so doing, it will provide a compelling and convincing reading – it will quicken and solidify the meaning"* (Lidchi, 1997, p.167).

La fascination du pouvoir de capter des réalités éloignées avec précision motive les développements du cinéma. Rappelons-le : les premiers films à avoir reçu l'étiquette de « documentaire », ceux de Robert Flaherty, étaient des films ethnographiques (Nichols, 2010, p.154). Et depuis Flaherty, le documentaire ethnographique reprend de manière générale ce dont il a été discuté à propos de l'ethnographie : il propose au public de s'exposer à l'étranger et de rendre l'inconnu familier. Et pour ce faire, le documentaire ethnographique mobilise les systèmes classificatoires construits par la théorie anthropologique et la recherche ethnographique. Mais avec sa prétention scientifique, le texte ethnographique exclusivement visuel rencontre de sérieux problèmes : *"documentarists who set out to explain something or argue a case in the manner of a historian or sociologist encounter the vexing limitations of film and video as media of analysis"* (Nichols, 1991, p.147). C'est donc dire qu'un film ethnographique, peu importe ses bonnes intentions, rencontrera des problèmes éthiques majeurs s'il tente de représenter « objectivement » un peuple. Ce qu'il réussira à proposer, au mieux, sera un point de vue informatif, mais subjectif. Dès lors, il ne peut prétendre à un scientisme, et le prétendre sera une garantie d'échec.

Il est clair qu'au début du 20^e siècle, les artefacts des cultures « primitives » qui étaient exposés dans les musées de Londres, Paris ou Bruxelles devenaient des témoignages des niveaux de développement (inférieurs) des peuples colonisés. L'eurocentrisme, voire l'ethnocentrisme et le racisme, dans le contexte colonial, était une chose qui allait de soi. Aujourd'hui, le discours multiculturaliste poli de l'Occident est venu atténuer cette vision du monde. Il reste néanmoins des bribes de cet héritage dans notre culture contemporaine, comme en ont fait la démonstration Hentsch, Saïd et Semati. Quel est le contexte qui aujourd'hui continue à produire des objets ethnographiques dignes d'intérêt et d'étude? Autrement posée, la question est de savoir quel est le contexte qui fait produire, en l'espace de dix ans, une ribambelle de rockumentaires ethnographiques portant sur le « monde islamique » ? Ces réponses se trouvent, à notre avis, dans la résurgence de l'attitude orientaliste depuis les trente dernières années, et particulièrement depuis le 11 septembre 2001.

2.5 Le rockumentaire : représenter l'esprit rock'n'roll

C'est dans *This is Spinal Tap* (Rob Reimer, É.-U., 1982) que le terme « *rockumentary* » est utilisé pour la première fois (Geudin, 2010, p.9). Un néologisme était né, contractions des mots « rock » et « documentaire ». Mais ce type de film date depuis un peu avant les années 1980. Selon Christophe Geudin (2010), l'essor du genre date d'environ une dizaine d'années après la naissance du rock. Au départ, dans les années 1960 et 1970, les rockumentaires sont destinés à la télé, mais surtout aux salles de cinéma. L'essor est fulgurant, les résultats sont inventifs. À partir des années 1980, le rockumentaire prend une autre tangente avec la multiplication des projets de petite envergure destinés à des sorties en VHS, alors qu'à la télé, avec l'apparition de chaînes câblées telle MTV, le rockumentaire est produit massivement pour répondre au besoin grandissant du marché pop (Baker, 2011, p.9). Mais depuis le début des années 2000, une multitude de nouvelles productions créatives apparaissent, un peu comme si le rockumentaire, expulsé des

chaînes musicales câblées qui diffusent de moins en moins de musique et de plus en plus de « reality tv », devait se chercher un nouvel avènement. Cet avènement, aidé par la possibilité de productions indépendantes mettant à profit les nouvelles technologies digitales moins onéreuses, profite aussi d'une distanciation de l'industrie commerciale de la musique qui est en grand chamboulement, pour ne pas dire en effondrement.

Alors que depuis le début des années 2000 il y a une « explosion », aux dires de Michael Brendan Barker, du nombre de documentaires dont le thème touche au rock'n'roll, très peu de recherches sérieuses ont été entreprises à son sujet (2011, p.5). En fait, rarement le rockumentaire a-t-il été sérieusement considéré dans l'histoire du cinéma ou de la musique populaire, encore moins n'a-t-il jamais été étudié comme un genre en soi. Mais pour Baker, les rockumentaires sont beaucoup plus que des textes audiovisuels dont la caractérisation se réduirait à leur sujet (le rock) : plutôt, Baker voit dans les rockumentaires un système complexe de conventions stylistiques, de stratégies de représentation, de relations image-son et de systèmes de signification leur conférant le statut de genre cinématographique (2011, p.3). De plus, le fait que le rockumentaire fasse partie du paysage médiatique depuis plusieurs décennies contribue à le faire exister dans l'imaginaire du public qui a développé, face à ce qui est un genre, certaines attentes et certaines manières de les écouter. Le rockumentaire s'adresse, comme la culture rock en général, à un public « jeune » ('youth', un espace entre le 'teen' et le 'adult'). Il s'agit là d'une catégorie démographique essentielle pour soutenir le rock qui se veut une culture à la fois spontanée et globale : plus sérieuse, mature et ambitieuse que l'adolescence, mais plus fugueuse, innovatrice et rebelle que l'âge adulte (Baker, 2011, p.53). Ce faisant, le rock, et par le fait même les rockumentaires, n'ont cessé d'élargir leur public cible depuis un demi-siècle, rejoignant aujourd'hui des « jeunes » de 15 à 55 ans (Baker, 2011, p.54).

« Le rockumentaire a pour vocation de présenter un artiste, un groupe, un événement ou un genre musical sous l'angle du reportage filmé. » (Geudin, 2010, p.9) Il est traditionnellement composé d'un mélange de séquences live, entrecoupées d'entrevues des leaders des formations ou mouvements, mais aussi d'entrevues de fans, de journalistes, de gens de l'industrie de la musique, etc. Souvent, le rockumentaire décrit les aléas du quotidien d'un groupe, parsemé de séquences de thérapies improvisées. Les rockumentaires peuvent passer du spectacle filmé, à la biographie, et à l'œuvre parfois clairement politique. Règle générale, les rockumentaires respectent assez fidèlement l'esprit du documentaire en rejetant toute idée de mise en scène, bien que certains frisent parfois avec le fim promotionnel réalisé par des proches des artistes, en ne montrant que la facette « autorisée ». Leur qualité va du simple reportage télé (ou Web) aux ambitieuses productions en pellicule 35mm. En bref, Micheal Baker (2011) dégage cinq grands types de rockumentaire : 1- les biographies d'artiste ou de groupes, 2- les concerts ou les performances filmées, 3- les « making-of » de disques ou de tournées, 4- les études ethnographiques de la culture ou de sous-cultures rock²² et 5-, les compilations d'archives. Bien entendu, la plupart des rockumentaires mélangent ces différentes approches, avec le but bien précis d'entretenir et de représenter l'esprit rock'n'roll.

Comme le mentionne Chritophe Geudin, « tout bon rockumentaire se doit d'entretenir la légende » (2010, p.7). Pour Michael Brendan Baker, il est clair que les valeurs et les traditions associées au rock contribuent à donner forme au rockumentaire (2011, p.45). Bien que le rock'n'roll clame ses origines dans la rébellion et la marginalité, cette culture a toujours été soutenue par une industrie de masse très profitable. Ce paradoxe entre l'authenticité et le commercial a toujours et

22 Ces films, plus orientés sur des mouvements culturels que sur des groupes en particulier (par exemple *Decline of Western civilization* de Penelope Spheeris (USA, 1981), peuvent être qualifiés d'ethnographiques (Baker, 2011, p.7).

sera toujours cause d'inconfort dans la culture rock : cependant, on l'oubliera volontiers pour mettre l'emphasis sur le « mythe fondateur » du rock qui clame ses origines dans l'exotisme des musiques noires et la simplicité du folk (Jarret, 1992, p.167, cité dans Baker, 2011, p.55). Le rock, en fait, serait à son meilleur quand il se tient loin de la culture de masse. Cette constante recherche d'authenticité dans le rock, soutient Baker, est également présente dans tous les rockumentaires qui auront à cœur de montrer une représentation des plus véritable (Baker, 2011, p.55).

De par leur désir d'authenticité, les rockumentaires sont dominés par deux grandes catégories de stratégies visuelles de la représentation (Baker, 2011) : l'une « journalistique », l'autre « impressionniste ». Ces deux catégories reprennent d'une certaine manière les « modes of representation » énoncés précédemment par Bill Nichols. Ainsi, ce que Baker nomme la stratégie « journalistique » regroupe le formalisme du « expository mode » et du « observational mode », alors que la stratégie « impressionniste » reprend plutôt la subjectivité des « *interactive* », « *reflexive* », « *poetic* » et « *performative mode of representation* ».

D'une part, donc, l'on observe dans les rockumentaires un souci d'objectivité en ce que l'on veut présenter une vision des artistes et de leur environnement qui soit la plus réelle possible. En ce sens, l'emphasis est souvent mise sur le niveau d'accessibilité à l'intimité des personnages à l'étude, comme pour que le spectateur se sente privilégié d'être témoin de scènes inédites. L'authenticité de la représentation cinématographique dans ces cas-ci doit faire écho à l'authenticité mythique de la culture rock elle-même. Cette façon de tourner un rockumentaire est bien encadrée par une série de conventions techniques et stylistiques qui peuvent donner l'impression d'un certain conservatisme créatif, propre au journalisme.

De façon opposée à cette première approche dite « journalistique », les rockumentaires peuvent aussi utiliser une stratégie de la représentation beaucoup

plus « impressionniste », dans un style plus créatif et parfois même abstrait. Ici, l'on veut moins strictement documenter, mais plutôt communiquer la dimension émotionnelle et psychologique du phénomène ou du groupe rock à l'étude. On verra alors une représentation beaucoup plus expérimentale ou avant-gardiste, voire lyrique. Par exemple, des stratégies stylistiques comme l'accumulation de plans à l'arrachée sera censée symboliser le tourbillon rock (Guedin, 2010, p.14). Souvent, une telle approche peut être méprise pour une esthétique DIY (*do it yourself*), mais cela est souvent le fruit d'un choix délibéré du réalisateur qui veut, encore une fois pour faire écho à certains traits de la culture rock, mettre à l'écran la fougue et la spontanéité de certaines sous-cultures rock comme le punk.

Cette envie de communiquer l'esprit du rock'n'roll place ces films dans une catégorie à part dans la grande famille du cinéma documentaire : plus que dans tout autre genre de non-fiction, le rockumentaire joue sur la notion de plaisir provoqué par l'excitation de la rébellion (Baker, 2011, p.6). Le rockumentaire est un mélange unique de stratégies d'organisation et de représentation propre au documentaire, mais dont le but premier est avant tout l'articulation et la synthèse des préoccupations mythiques, idéologiques et socioculturelles de la culture rock. Et dans cette culture rock, comme nous l'avons évoqué plus haut, la tension entre la culture de masse et la contre-culture met souvent en relief des débats à caractère politique et social. Par quelle stratégie de représentation le rockumentaire choisit de représenter les acteurs de ces débats reste encore, comme dans le documentaire et le film ethnographique, des choix qui influenceront la transmission de sens.

2.6 Représentation, rockumentaire ethnographique et altérité : questions de recherche

La discussion que nous venons d'avoir à propos des films documentaires démontre qu'il s'agit d'un cinéma excessivement diversifié, non seulement dans ses formes,

styles et contenus, mais aussi dans ses différentes approches et donc modes de représentation. L'objectif de cette section était de proposer qu'il existe un genre, le rockumentaire ethnographique, qui regroupe certaines stratégies de représentation. Il s'agit d'un genre cinématographique qui se présente comme un amalgame de genres lui préexistant. Ce mémoire, et l'analyse qui suivra nous permettront d'une part de réfléchir à ce genre cinématographique qui connaît une certaine popularité en ce moment. D'autre part, nous avons comme objectif d'analyser comment le rockumentaire contribue à l'actualisation de la représentation de l'altérité arabo-musulmane en Occident.

Nous voulons savoir si le régime de représentation orientaliste fait partie de la construction visuelle et discursive du rockumentaire. En effet, à la lueur de ce que nous avons exposé précédemment, il semble que toute représentation de l'altérité arabo-musulmane puise dans un bassin d'images qui condamne à la reproduction, plus qu'à la production de savoir. De même, nous avons vu que le cinéma documentaire, de par ses contraintes formelles, semble limité dans ses stratégies de représentation. Dans ce contexte, le rockumentaire ethnographique semble proposer des œuvres qui s'ouvrent à l'autre, des films dont l'intention est assez clairement de nous donner une image « différente » de l'arabo-musulman. Notre question de recherche est donc la suivante : est-ce que le rockumentaire ethnographique réussit à s'extirper des mécanismes de représentation orientaliste, ou plonge-t-il malgré lui dans les mêmes processus de production de sens ?

CHAPITRE III

PRÉSENTATION DU CORPUS ET DE LA MÉTHODE D'ANALYSE

Pour répondre à notre question de recherche, nous avons constitué un corpus de trois rockumentaires ethnographiques récents; soit *Heavy Metal in Baghdad* (2008), *Global Metal* (2008) et *Taqwacore : the Birth of Punk Islam* (2009). Nous présentons ici dans un premier temps chacune de ces réalisations en les décrivant sommairement. Nous présenterons ensuite notre démarche d'analyse qui se fera en trois étapes au cours des deux derniers chapitres.

3.1 Présentation du corpus

Les rockumentaires ethnographiques, comme l'appellation l'indique, relèvent à la fois des documentaires rock et des films ethnographiques. Ils portent sur des groupes ou des phénomènes rock dans des sociétés non occidentales. Le plus souvent, ils mettent en scène des groupes de jeunes essayant tant bien que mal de vivre leur passion de la musique rock dans un contexte de culture islamique limitant la liberté d'expression. De manière plus large, nous croyons que des films portant sur le hip-hop en Palestine ou le skateboard en Afghanistan peuvent entrer dans la catégorisation que nous faisons du rockumentaire ethnographique.

Généralement produits en Amérique du Nord, ces films sont de petites à moyennes productions cherchant à attirer le public par un sujet inusité. On remarque une importante quantité de telles productions durant la deuxième moitié de la première décennie des années 2000. Cela s'explique par l'intérêt marqué pour le monde islamique résultant du choc de l'après 11 septembre 2001. Une ribambelle de ces films a fait le tour des nombreux festivals de films documentaires aux quatre coins de

la planète, en plus, pour plusieurs, d'avoir connu un certain succès commercial, que ce soit en salle, en sortie DVD, ou en diffusion Web.

Il existe, à notre connaissance, des dizaines de rockumentaires ethnographiques que nous aurions pu analyser (voir l'annexe A). Les trois films retenus l'ont d'abord été parce qu'ils sont proches de nous : *Heavy Metal in Baghdad* est produit par *Vice*, d'origine montréalaise, *Global Metal* est une production canadienne et *Taqwacore* est une production montréalaise. De cette proximité géographique découle une proximité culturelle. L'analyse de la culture peut parfois être hasardeuse de par l'apport subjectif de son auteur. Cependant, une connaissance accrue de la culture d'origine de production d'un artefact peut produire une analyse plus riche²³.

Aussi, on se rend compte qu'ensemble, les trois films couvrent à peu près toutes les caractéristiques du rockumentaire ethnographique dont nous avons parlé au chapitre II, que ce soit au niveau du documentaire et de ses modes de représentation, que ce soit au niveau de l'ethnographie, ou encore au niveau des mythes mobilisés par les rockumentaires classiques.

Les trois films choisis s'inscrivent directement dans la tradition du documentaire. À travers les trois, nous sentons le souci de réalisme et de transparence, en plus de mettre de l'avant un argumentaire à propos du monde. Ensemble, les trois films touchent aux quatre « *modes of representation* ». Les deux premiers films, *Heavy Metal in Baghdad* et *Global Metal*, sont plus classiques dans leurs formes : ainsi, ils souscrivent au « *expository mode* » par la mise de l'avant progressive de faits à propos du contexte et de l'histoire. Ils sont aussi tous les deux clairement « *participatory* » en ce que les réalisateurs sont constamment présents à l'écran, que ce soit pour des entrevues ou pour nous montrer leurs aventures. *Taqwacore* s'inscrit

23 Cette subjectivité n'est pas alors totale, on parlera d'intersubjectivité (Chandler, 2007).

plutôt dans le « observational mode » : on n'entend, ni ne voit, jamais le réalisateur. Au final, ce sont des films dont la forme est assez conventionnelle, mis à part des moments plus « rock » où l'on touche un peu au « poetic mode ».

3.1.1 Heavy Metal in Baghdad

Heavy Metal in Baghdad (É-U., 2008) est un film dont l'origine est la webtélé du magazine urbain *Vice Magazine*. Après le succès du magazine papier distribué dans plusieurs villes d'Amérique du Nord, *Vice Magazine* crée VBS ou *Vice Broadcasting System*, une webtélé. Un des succès de cette webtélé est le *Vice Guide to Travel*. Dans cette série, les fondateurs de Vice Magazine voyagent de par le monde à la recherche d'endroits différents, extrêmes ou dangereux et nous les font découvrir avec humour. Le film *Heavy Metal in Baghdad* est tiré d'une de ces petites capsules de dix minutes qui est devenu un long-métrage de 85 minutes. Le film, malgré ses apparences de production low-budget indépendante, est produit en collaboration avec Spike Jonze, célèbre réalisateur de vidéo-clips et d'émissions de télévision, notamment Jack Ass, pour la chaîne MTV. La sortie du film a été accompagnée du lancement d'un disque de Accrassicauda et de la publication d'un livre.

Sur fond de guerre en Irak, on suit le destin du groupe métal irakien *Accrassicauda*. Le film est une série d'entrevues, de prestations musicales et d'images d'une ville dévastée par la guerre. Le film montre combien ces quatre jeunes irakiens ont à cœur leur musique. On les fait témoigner de la difficulté et particulièrement de la dangerosité de jouer leur musique sous Saddam Hussein. Puis on nous expose leur ténacité à continuer à jouer, et l'effet soupape qu'a cette musique dans leur existence frustrée par le manque de liberté. Après avoir assisté quelques années à la désintégration du tissu social irakien sous l'occupation américaine, le groupe s'exile d'abord en Syrie, puis finalement en Turquie, où plus de liberté les attend.

3.1.2 Global Metal

Global Metal (Can., 2008) est la suite d'un premier film documentaire qui a eu beaucoup de succès, *Heavy Metal : A Head Banger's Journey* (Can., 2005). Dans ce premier film, le réalisateur Sam Dunn, qui se dit anthropologue, retrace l'histoire du genre heavy metal et de ses différentes branches. Dans *Global Metal*, nous suivons Sam Dunn dans un voyage qui le conduit au Brésil, au Japon, en Chine, en Indonésie, en Inde, à Dubaï et finalement en Israël, à la rencontre de fans de métal. *Global Metal* est une production d'envergure qui a été invitée à être présentée dans de nombreux et prestigieux festivals de film à travers le monde. Pour un film documentaire, il a aussi connu un franc succès en salle comme en vente DVD. Avec *Heavy Metal : A Head Banger's Journey*, *Global Metal* est devenu un classique pour les amateurs du genre. De plus, la sortie de ces deux films a été accompagnée de lancements d'albums sur l'étiquette *Universal*. Le réalisateur Sam Dunn a atteint une telle notoriété qu'après la sortie de ses deux premiers films, les groupes *Iron Maiden* et *Rush* lui ont confié la tâche de faire des rockumentaires à leur sujet (*Iron Maiden: Flight 666* (2009), *Iron Maiden: En Vivo!* (2011) et *Rush: Beyond The Lighted Stage* (2010), *Rush: Time Machine* (2011) et *Live in Cleveland* (2012)).

Les parties du film qui retiennent plus précisément notre attention sont celles où Sam Dunn découvre du métal dans des pays à majorité musulmane, soit l'Indonésie et les Émirats Arabes Unis, et dans une moindre mesure l'Inde et Israël. Le film est une succession d'entrevues avec les plus grands groupes de métal (*Iron Maiden*, *Metallica*, *Slayer*, etc.) et d'entrevues avec des groupes et de fans de métal locaux. Le film propose une réflexion sur le heavy métal qui semble partout rallier les jeunes. Le film suggère une unité entre tous ces amateurs de heavy métal, une certaine universalité de la rébellion contre-culturelle des jeunes.

3.1.3 Taqwacore: The Birth of Punk Islam

Taqwacore, the Birth of Punk Islam (Can., 2009), est un film documentaire produit par la maison montréalaise *Eye Steel Films*. Il a retenu l'attention dans les plus grands festivals de films documentaires du monde, notamment celui de Amsterdam, où il a été présenté à guichet fermé deux soirs de suite. Dans ce film, l'altérité se rapproche de nous puisque les personnages principaux de ce film sont de jeunes Américains d'origine pakistanaise. Le film tente d'explorer l'inconfort que de jeunes Nord-Américains peuvent avoir à conjuguer leur vie spirituelle et leur appartenance à une contre-culture comme la culture punk.

Quand Michael Muhammad Knight, un jeune américain aux origines irlandaises qui se convertit à l'Islam, publie son roman *Taqwacore*, plusieurs jeunes musulmans entrent en contact avec lui parce qu'ils s'identifient à ses personnages. Dans le roman, l'auteur imagine une maison où vivraient plusieurs punks musulmans. Pour l'auteur, il s'agissait de réunir fictivement deux cultures qui l'habitent et qu'il n'arrive pas à conjuguer dans sa vie quotidienne. Le réalisateur torontois Omar Majeed se saisit de cette histoire et décide d'en faire un film. Il réunit effectivement Michael Muhammad Knight et quelques groupes de jeunes américains, dont un groupe originaire de Boston, *The Kominas* et aux fins du film, une tournée d'un été est organisée à travers les États unis. Dans la deuxième partie du film, Michael Muhammad Knight et le groupe *The Kominas* partent s'installer à Lahore, au Pakistan, pour essayer de populariser leur musique dans ce pays qui ne connaît pas le rock, encore moins le punk. Leur tentative est infructueuse et après quelques mois à se remettre en question, tous rentrent aux États-Unis.

3.2 Présentation de la méthode d'analyse

Nous analyserons la représentation de l'altérité arabo-musulmane de nos trois films avec une combinaison de méthodes qui, nous croyons, sont complémentaires. Faisant écho à la conceptualisation de la représentation que nous avons établie au début du deuxième chapitre, nous interrogerons le langage du rockumentaire ethnographique. Lors d'une première étape, nous porterons une attention à la « poésie » des trois films retenus, avec une analyse d'inspiration sémiologique. Le but sera de dégager les différents niveaux de significations des films analysés. Ainsi, nous chercherons identifier le sens dénoté de nos films. Rapidement, nous chercherons à voir quels nouveaux niveaux de sens nous pouvons donner à ces films, au niveau connoté. Si un ensemble de significations s'observent, alors nous pourrions parler de « mythe ». Dans un deuxième temps, nous mesurerons la réception médiatique de ces trois films afin d'évaluer si la signification que nous avons attribuée à l'ensemble des films est valable. Finalement, nous explorerons la « politique » des rockumentaires ethnographique dans un effort d'identification des rapports de pouvoir symbolique mis en jeux, notamment ceux rattachés au discours orientaliste.

3.2.1 La poésie du rockumentaire ethnographique

Des expressions populaires comme « une image vaut mille mots » suggèrent qu'il faille « laisser les images parler » : mais les images ne parlent pas. Tout comme le fait Henrietta Lidchi pour les expositions ethnographique (1997), c'est nous qui ferons parler les rockumentaires ethnographiques. Sans faire une analyse sémiologique en règle, nous interrogerons tout de même les niveaux de sens dont Roland Barthes parlait, à savoir les niveaux dénotés et connotés, et plus globalement, le langage mythique. Jane Stoke nous avertit qu'il faut être clair dans ce que nous faisons dire aux images : *"for a proper semiotic analysis you must be able to outline precisely the different steps by which this broader meaning has been produced"*

(2013, p.194). Dans *How to do Media and Cultural Studies* (2013), elle rappelle à ses lecteurs qu'il n'y a pas de règles fixes sur l'élaboration d'une analyse sémiologique. Elle suggère cependant quelques grandes étapes à respecter dans l'élaboration d'un plan d'analyse (2013, pp.194-196), étapes dont nous nous inspirerons.

D'abord, il faut bien circonscrire son objet d'étude : le décrire le plus globalement possible, mais déjà, commencer à en relever les aspects les plus intéressants et intrigants, et surtout les plus pertinents à notre étude. De là, nous devons identifier la dénotation de nos films, à savoir, qu'est-ce que les films disent, explicitement? Il faut décrire, avec le plus de précision possible, ce que le texte montre (linguistiquement les mots, et visuellement, les images). Cette première signification doit être poussée plus loin : qu'est-ce que les films disent, implicitement? Que véhiculent-ils, réellement? Séparément, et collectivement, il faut discuter des significations latentes des différents signes du texte. Quel est le jeu entre les images, les mots, et les sons? Quels sont les codes mobilisés par le texte pour créer du sens? Finalement, nous pourrions regrouper ces significations connotées dans certains ensembles de mythes, au sens où Barthes l'entendait. Rappelons que pour lui, le mythe est un bassin de références dans lequel il faut puiser pour faire sens au niveau connoté, commençant à révéler un message global qui s'appuie sur des positions idéologiques latentes.

Comme le soulignent plusieurs auteurs, la faiblesse principale de l'analyse sémiologique est son caractère hautement interprétatif et donc subjectif (Chandler, 2007; Stokes, 2013; Hall, 1997). C'est pour ces raisons que la sémiologie n'a jamais atteint le statut de « science » que Saussure avait voulu pour sa nouvelle discipline (Chandler, 2007, p.260). On reproche à la sémiologie son manque de cohérence entre les différentes études dont les résultats sont difficilement reproductibles d'un chercheur à l'autre. Presque tous les choix méthodologiques d'une étude d'inspiration sémiologique, du choix non aléatoire de l'échantillon à l'interprétation finale des résultats, sont guidés par la bonne foi du chercheur, faisant de la

sémiologie une méthode entièrement inductive. De ce fait, aucune preuve empirique ne peut soutenir telle ou telle interprétation sémiologique, ce qui laisse certains analystes culturels sur leur faim (Chandler, 2007, p.261).

Cependant, nous croyons que la liberté d'interprétation que peut prendre le chercheur sur son objet convient tout à fait à un objet culturel à la fois nouveau et complexe. D'une certaine manière, la faiblesse de la sémiologie (sa trop grande subjectivité) est à la fois sa force : elle permet à celui qui l'utilise de faire rapidement le tour d'un objet, dans une étendue qu'il se fixe préalablement, et d'en faire un bon compte rendu :

« [...] semiotics has an important synthesizing function, seeking to study meaning-making and representation in cultural artifacts and practices of whatever kind on the basis of unified principles, at its best counteracting cultural chauvinism and bringing some coherence to communication theory and cultural studies. » (Chandler, 2007, p.262)

De la même manière, nous envisageons l'analyse de la « poésie » du rockumentaire ethnographique comme une première lecture, un premier élagage, qui peut commencer à faire « parler » notre objet de recherche. Jane Stokes, elle, parle de « déballage » : *"semiotics is an interpretive method we can use to unpack the processes by which ideology is in operation in our media and culture"* (2013, p.184). Selon Stokes, cette première lecture, pourvu qu'elle soit aiguillée par de la bonne foi d'un lecteur reconnaissant sa partialité, peut être productive et donner des résultats cohérents (2013, p.187). Ce défrichage se doit d'être éclairé par une connaissance vive du contexte socioculturel de l'objet (ce que nous avons tenté de préparer au premier et deuxième chapitre), et son analyse se doit d'être rendue avec une structure rhétorique solide (ce que nous tenterons de faire dans le prochain chapitre).

Malgré toutes ces précautions, des problèmes peuvent subsister avec une analyse purement sémiologique. Il est donc bienvenu, méthodologiquement parlant, de compléter et d'enrichir une analyse sémiologique par d'autres méthodes.

« The empirical testing of semiotic claims requires a variety of methods. Structuralist semiotic analysis is just one of many techniques which may be used to explore sign practices. In relation to textual analysis, other approaches include critical discourse analysis (e.g. Fairclough 1995b) and content analysis. » (Chandler, 2007, p.261)

3.2.2 La réception du rockumentaire ethnographique

Nous entrecouperons notre analyse sémiologique d'une analyse de contenu qui se penchera sur la réception des rockumentaires ethnographiques. L'analyse de contenu (*content analysis*) est, aux dires de Jane Stokes, une excellente méthode pour *mesurer* la représentation dans les médias et est une méthode qui est à son meilleur lorsque combinée à l'analyse sémiologique (2013, p.181, emphase par l'auteure). Une analyse de contenu suppose de compter les récurrences d'une représentation dans un texte : "*content analysis is a method of analysing textual material and summing up the occurrences of specific phenomena such as specific words or images*" (Stoke, 2013, p.197). L'analyse de contenu a été utilisée pour étudier la radio, la télévision, les magazines, les journaux et la musique. Les journaux sont particulièrement propices à l'analyse de contenu parce que leur contenu est souvent numérisé et facilement accessible électroniquement (Stoke, 2013, p.200). Ainsi, pour mesurer la réception de nos films, nous analyserons les critiques écrites qui se sont faites par ceux qui ont vu les films aux moments de leur sortie, soit en 2007, 2008 et 2009. Un corpus incluant, d'une part, des critiques professionnelles de grands journaux, de publications spécialisées et de plus petites publications, et d'autre part, des critiques non professionnelles venant de différents types de conditions de production, constituera un ensemble où l'hétérogénéité des positions par rapport aux films pourra être respectée. Nous ferons ressortir de ce corpus l'interprétation idéologique du sens de ces films. Nous pourrons ainsi mesurer si les critiques de ces

films accordent les mêmes significations globales que nous leur auront accordées dans la première partie de notre analyse.

Bien que les méthodes de l'analyse de contenu puissent être multiples, Jane Stoke (2013) suggère quelques grandes étapes que toute étude se doit de respecter. Une fois le corpus d'articles constitué et une question claire mise de l'avant, nous établirons des catégories de contenus que nous identifierons dans les textes. Une grille de codification sera établie, et en fonction de cette grille, nous collecterons des données. Nous interpréterons ces données en fonction de notre question, qui sera de savoir si les critiques retiennent un certain sens global pour les trois rockumentaires ethnographiques. Ces résultats serviront à ouvrir la discussion pour la troisième partie de notre analyse.

Pour Stokes, l'avantage principal de l'analyse de contenu est sa clarté méthodologique et sa capacité à produire des données solides qui peuvent être reproductibles par d'autres chercheurs (2013, p.206). Ce processus de création peut être créatif et flexible, et peut être relativement simple à mettre en place. Les données ainsi produites peuvent apporter beaucoup de poids à une argumentation. De plus, les résultats sont souvent faciles à lire et à présenter, donnant de la clarté à l'argumentation. Du côté des désavantages, notons que la pertinence de l'analyse de contenu est entièrement dépendante de la qualité des codifications mises en place pour la réaliser. Ces catégories doivent être riches sémantiquement pour que l'analyse ne souffre pas d'être trop bêtement descriptive. Finalement, bien que l'analyse de contenu et ses résultats puissent sembler solides et reproductibles, ils ne sont pas toujours aussi fiables et scientifiquement blindés qu'ils n'en paraissent puisqu'encore une fois, les codifications qu'utilise le chercheur ne sont pas à l'abri d'une partialité.

La modeste analyse de contenu que nous proposons peut sembler être un détour, tant méthodologique (méthode peu utilisée dans les *Cultural Studies*) que théorique (on s'intéresse à la réception plutôt qu'au texte). Néanmoins, ce détour est nécessaire pour ajouter du poids à notre argumentaire. En effet nous retenons les critiques de la première méthode que nous utiliserons (analyse sémiologique) qui soulignent le caractère parfois arbitraire des significations qu'un seul individu peut accorder à un ensemble de signes. Les résultats que nous cherchons avec l'analyse de contenu ne valideront pas entièrement les lectures proposées dans la première partie de l'analyse, ni ne les infirmeront. Plutôt, nous viendront nuancer et complexifier notre première lecture, pour, au final, arriver à une analyse plus riche.

3.2.3 La politique du rockumentaire ethnographique

Les deux premières parties de notre analyse auront servi à établir un ensemble clair de significations se dégageant des rockumentaires ethnographiques. Une analyse de la « politique » de ces films, telle que proposé par Henrietta Lidchi (1997) et grandement inspirée de l'analyse discursive de type foucaldienne, aura comme objectif de voir comment ces significations reprennent le discours orientaliste décrit au premier chapitre. L'analyse discursive est très souvent utilisée dans les études médiatiques pour voir comment se construisent les idéologies (souvent dominantes), notamment dans les médias d'information (Stokes, 2013, p.214). Si le mythe est le bassin de références dans lequel l'on puise pour donner de la signification au niveau connoté, le discours est d'une certaine façon l'ultime bassin de référence desquels découlent les mythes : *"Discourse is the location of power and the means of the articulation of ideology. Discourse, again, according to Rose, refers to groups of statements which structure the way a thing is thought, and the way we act on the basis of that thinking."* (Stokes, 2013, p.213). La réactualisation du savoir orientaliste et de son régime de représentation de l'Autre, en ce sens, sera l'ultime objet à identifier à travers les films analysés.

Hall (1997) propose une méthodologie d'analyse d'inspiration discursive qui se construit selon certaines règles. D'abord, il nous faut avoir identifié des affirmations, une ensemble de déclarations qui se font à propos de l'Arabo-musulman et qui découlent du discours orientaliste. Nous démontrerons qu'il existe certaines les règles à ce discours. Ces règles non écrites s'imposent pour exclure autre chose que ce qui peut se dire, faire ou penser à propos de l'arabo-musulman à notre époque. Des sujets personnifient le discours et le savoir sur le monde arabo-musulman s'installe (ou se réinstalle) comme allant de soi, comme étant la vérité, à une époque donnée. Il s'agira aussi de démontrer qu'il existe des pratiques institutionnelles qui gèrent le discours, les rockumentaires ethnographiques en étant un exemple. Finalement, à travers cette dernière section d'analyse, il nous sera possible d'identifier des discours divergents afin d'ouvrir la discussion en suggérant que d'autres discours émergeront assurément à d'autres époques ou dans d'autres contextes donnés.

CHAPITRE IV

ANALYSE

4.1 Première lecture et deuxième lecture au niveau connotatif

Cette étape initiale de notre analyse a pour objectif de faire un premier examen sémantique des trois films retenus. Nous tenterons de circonscrire nos réflexions aux textes des trois films, nous réservant une discussion plus large pour une étape ultérieure. Nous chercherons ici à relever un grand nombre de significations concernant la problématique établie plus haut, à savoir la représentation de l'arabo-musulman dans une construction documentaire où rock & roll et ethnographie se côtoient. Quand des choses dites et montrées retiendront notre attention, le premier sens littéral sera dès lors réinterprété et poussé à un niveau plus large. Ce que les films donneront à voir, leurs dénnotations, seront questionnées pour savoir ce qu'elles disent vraiment, ses connotations. Une fois regroupées, toutes ces significations donneront une interprétation globale commune aux trois films.

4.1.1 La poésie de Heavy Metal in Baghdad.

La scène qui ouvre *Heavy Metal in Baghdad* ne présente pas le groupe dont il sera question dans le film. Il présente plutôt le réalisateur, Suroosh Alvi, devant quelques voitures dans le stationnement d'un hôtel de Baghdad. On est en train de lui faire mettre un gilet pare-balles. Amusé, il énonce ses intentions : "*we're in Baghdad to interview the only heavy metal band*". L'esthétique est en apparence très journalistique, mais le ton, lui, est plus léger, alors que le réalisateur/narrateur déclare, non sans une pointe d'ironie que : "*this is risky, its dangerous, people would say its really fucking stupid for us to be doing this, but, you know, heavy metal*

rules". Cette introduction (dénotation) semble nous indiquer ce à quoi nous devons nous attendre du film, à savoir un reportage sur un groupe de rock en Irak. Mais aussi (connotation), il nous est indiqué par ce préambule que nous assisterons à une sorte de performance journalistique un peu loufoque où l'on défiera le danger pour, au final, quelque chose d'un peu risible.

On nous expose ensuite brièvement le contexte socio-économique de l'Irak, en 2005, par ces mots : *"a country under american occupation, on the verge of civil war"*. On nous résume la situation surtout par une succession d'images, où l'on voit des explosions, des manifestants en colère qui scandent des slogans en arabe et des hommes armés habillés en civils. Cette récapitulation, dans toute sa brièveté, ne fait pas que situer le spectateur (dénotation). Elle lui rappelle ce que, généralement parlant, cette guerre signifie (connotation): l'Irak est un borbier où même le plus fin politicologue ne saurait se retrouver. Finalement, on nous présente les jeunes musiciens d'Acrassicauda dont nous suivrons le destin pendant le film. Le batteur, en parlant de son instrument, suggère qu'il faudrait l'enseigner à tous les prisonniers du pays, car ça ferait d'eux de meilleurs citoyens, en agissant comme soupape. Le guitariste et le bassiste, eux, témoignent aussi de leur amour pour leurs instruments, auquel ils rêvent de se consacrer entièrement. Enfin, le chanteur du groupe, quand il est questionné sur l'origine du groupe, répond : *"If you really want to know what is the attraction (to music), look around : we are living in a heavy metal world"*. S'en suit une séquence d'un concert underground du groupe, entrecoupée d'images de guerre en Irak. Cette présentation du groupe de jeunes musiciens témoigne de deux choses (dénotation): d'abord de leur passion inconditionnelle pour leur musique, et ensuite de la difficulté de vivre cette passion dans le contexte irakien. Cela met déjà le spectateur sur une double piste (connotation): la première est que la musique, l'art, sont universels. La deuxième est que l'Irak, entre ses dictateurs, ses guerres et son conservatisme, menace le droit à l'art.

La première partie du film se déroule sur une période d'une semaine où le réalisateur est à Bagdad pour rencontrer le groupe pour la première fois. Ce dernier décide de les aider à organiser un spectacle, et c'est à travers ces quelques jours d'organisation qu'on apprend à connaître le groupe, et les difficultés de leur quotidien. Notons ici (connotation) qu'il n'est pas anodin que ce soit l'équipe de tournage qui met les bouchées doubles pour organiser ce spectacle : comme si un irakien seul ne pouvait organiser quoi que ce soit. Ces jeunes hommes début vingtaine, fans de *Metallica*, veulent faire comme leurs idoles et vivre de leur musique. C'est en écoutant des cassettes de leurs groupes préférés et en écoutant des films américains qu'ils ont appris leur anglais. Encore une fois (connotation) l'intervention d'Américains semble nécessaire pour donner sens et organiser la vie de ces jeunes Irakiens. L'organisation du spectacle est fastidieuse. Jadis, sous le régime de Saddam Hussein, l'autorisation était relativement facile à obtenir, pourvu que le groupe réserve une chanson en honneur au leader et que personne ne faisait de « head banging », ce qui, selon les autorités, s'apparentait à un rituel juif. Maintenant, sous l'occupation américaine, faire de la musique est beaucoup plus compliqué. À commencer par les répétitions auxquelles il faut se rendre armé et équipé d'essence, car en l'absence d'un système de distribution d'électricité, les amplificateurs sont alimentés par des génératrices. Ensuite, pour organiser le spectacle, il faut obtenir des autorisations militaires, et jusqu'à la dernière minute, on ne sait si le spectacle peut avoir lieu. Le spectacle doit finalement avoir lieu en après-midi dans un hôtel de la banlieue, car une fois la nuit tombée, il est trop difficile d'assurer la sécurité des lieux. Une cinquantaine d'amis du groupe se déplacent, mais le spectacle est interrompu par une panne de courant après une demi-heure. Toute cette partie du film, alors qu'elle semble témoigner de la complexité de la situation (dénotation), témoigne en vérité de l'absurdité passée, présente, et future de l'Irak (connotation).

Interviewés après le spectacle, les jeunes musiciens expliquent comment ils vivent leur quotidien. La guerre, ils s'y sont habitués : *"we are used to see dead people"*.

L'ère post Saddam Hussein est loin de les réjouir : *"you have the troupes outside and the terrorists, and we are stuck in the middle,..., fuck this democracy"*. Dans cette nouvelle situation, la liberté d'expression n'est pas plus évidente que sous l'ancien régime. Ils ne peuvent, par exemple, laisser pousser leurs cheveux, et ils se demandent quand arrivera la vraie liberté. On pourrait ici lire que (dénotation) malgré l'intervention américaine qui s'efforce de mettre en place une démocratie, la sécurité et la liberté, n'est pas facile à instaurer. Serait-ce parce que (connotation) le peuple irakien n'est pas prêt ou ne comprend pas le projet démocratique? Questionnés à savoir si leur musique est politique, ils affirment que non, qu'ils tentent justement de rester loin de la politique. L'intervieweur renchérit : *"you guys just want to rock"*. En effet, le groupe affirme qu'il se sent en cage dans ce pays, mais que quand ils pratiquent pendant deux heures, ils oublient tout. Le batteur du groupe en rajoute, et affirme que s'il ne pouvait se défouler sur sa batterie, il tuerait probablement quelqu'un. Ce qui est réellement communiqué par ce passage (connotation) est que le rock'n'roll est à la fois une expression et une soupape puissante de la frustration politique et sociale, et ce, même dans le contexte extrême de la guerre. En ce sens, le film exprime que malgré ce qu'en disent les musiciens eux-mêmes, leur musique a une teneur politique. C'est sur le même thème que se conclut la première partie du film, avec les mots du narrateur/réalisateur :

Despite the difficulties and challenges of setting this concert up, and the war that was going on everywhere around them, the show went off. And the fans that came had a great time and they had a brief reprieve from the violence that was surrounding their lives.

Un an plus tard, le réalisateur Suroosh Alvi retourne en Irak. Cette nouvelle aventure constitue la deuxième partie du film. La situation politique du pays s'est alors grandement détériorée. Cette portion du film est dominée par un climat d'insécurité, de guerre et de violence. On y assiste à de plus en plus de péripéties du réalisateur pour se rendre jusqu'au groupe, alors que l'on voit une escalade des mesures de

protection prises par l'équipe de tournage. Qu'à cela ne tienne, le ton est à la blague et on prend les choses à la légère pour passer à travers les épreuves : *"for fifteen hundred dollars a day, you get a bullet proof SUV, another car without armor, two drivers, two shooters, and one translator. That's a steal!"*. L'on doit comprendre que les Baghdadis sont non seulement victimes du chaos les entourant (dénotation), mais qu'ils ne sont même pas capables de tirer profit de cette situation, offrant naïvement leurs services à des prix dérisoires (connotation). On monte alors dans l'une de ces voitures et on accompagne le réalisateur à travers les rues de Baghdad, qui est en ruine. On passe devant l'hôtel où, quelques mois plus tôt, Acrassicauda a offert une prestation. L'édifice a entre-temps été détruit par un tir de mortier. Réussir à retrouver le groupe semble compliqué, car tout le monde craint d'être attaqué par les « rebelles ». La ville est devenue un parcours à obstacle, l'analyse du narrateur est que Baghdad est devenu un « gangster's paradise ». C'est alors que la confusion politique, qui avait d'abord été donnée comme compliquée et quelque peu inexplicable (dénotation), est maintenant attribuables à des « rebelles » et des « gangsters », pour ne pas mentionner les extrémistes sunnites et chiites qui ne peuvent s'empêcher de se livrer une guerre civile (connotation).

Le réalisateur finit par convenir avec le groupe de se retrouver à son hôtel pour une entrevue. Le groupe semble abattu, d'emblée ils affirment qu'il n'est plus possible de jouer du métal à Baghdad. Ils ont tous dû vendre leurs instruments pour gagner un peu d'argent et leur local de pratique a été bombardé. Ils soupçonnent un tir américain. *"You have to deal with death and fear everyday"*, affirment-ils. Ils se sont notamment fait menacer par des intégristes alors qu'ils marchaient avec leurs instruments dans la rue. Mais ils pensent que la situation n'est pas due au supposé jihad, mais bien à des luttes politiques. *"Under Saddam it was better"*, disent-ils. *"They took alibaba and left the forty thieves."* Les Arabes, semble-t-il, sont par nature des voleurs et des extrémistes qu'il vaudrait mieux contrôler, soit par la force d'un dictateur ou par la force d'une culture démocratique dont fait partie le rock'n'roll

(connotation). Alors que l'entrevue se déroule, on entend au loin des tirs, et la caméra zoome sur la piscine de l'hôtel, dans laquelle un client fait tranquillement ses longueurs. Le climat n'est pas seulement tendu, il tend vers l'absurde. « Irak is now a free country, but where is the freedom? », se demande l'un des membres du groupe. *"This is what life looks like here"* ajoute-t-il, en montrant l'illustration apocalyptique de la pochette d'un album de Iron Maiden. Les membres de Acrassicauda semblent exaspérés et stressés : *"no body cares, nobody could live like this"*. Ils sont pressés de mettre fin à l'entrevue et de rentrer chez eux : *"Can we go now?"* La conclusion de ce segment du film par le narrateur est assez pessimiste : *"we got out of Baghdad feeling helpless about their situation. But we told them, if the band ever got back together, we would help out, in any way we can."*

"Four months later, we get an email from Acrassicauda, saying that the band has gotten back together, and that they are all living as heavy metal refugees in Damascus." C'est ainsi que commence le troisième et dernier chapitre du film. Pour le réalisateur, il est clair que les membres d'Acrassicauda sont des réfugiés artistiques, plus qu'économique ou politique. À l'écran, on nous montre des statistiques tirées d'articles de grands journaux : en 2006, 80 % des chanteurs irakiens avaient fui le pays; 75 chanteurs avaient été tués depuis l'invasion américaine; les insurgés tentaient graduellement d'interdire la musique en Irak. De façon plus large, on souligne que des millions d'Irakiens sont réfugiés dans les pays limitrophes, mais que les États-Unis n'en ont accueilli que 466. Au-delà de ces statistiques (dénotation), nous comprenons que l'erreur des Américains, alors qu'ils envahirent l'Irak, a été de ne pas prendre en compte la férocité des extrémistes religieux qui s'en prendraient forcément aux artistes (connotation). La vie d'exilés n'est pas facile pour Acrassicauda : ils se sont trouvés de peine et de misère de petits emplois sous-rémunérés, ils vivent entassés dans un appartement en sous-sol mal éclairé et mal chauffé, bref, *"it sucks here"* déclarent-ils. Malgré, le groupe garde un certain moral, qui témoigne de leur courage. Le narrateur commente : *"they are 23*

years old, and when I speak to them, I feel they I'm speaking to wiser and older people than me, even though they're 14 years younger than me. Its incredible, they evolved fast, living through war". Bref, il faut prendre ces jeunes musiciens au sérieux : leur besoin d'expression artistique est certainement plus fort et plus crédible que ce que nous connaissons en Occident (connotation).

Bien qu'ils aient tout misé sur la musique, le groupe doit rapidement se rendre à l'évidence que la Syrie n'est pas l'eldorado dont les membres avaient rêvé. Ils font face à une surveillance policière et à l'absence d'un public pour leur musique. Autre pays arabe, autre société fermée et malade comprenons-nous (connotation). Alors qu'ils s'appêtent à jeter la serviette sur leurs ambitions musicales pour se concentrer à survivre et à améliorer leurs conditions de vie ainsi que celles de leurs familles, l'équipe de *Vice* intervient. Un concert est organisé dans un café internet et donne droit à des scènes un peu étranges, où on voit, d'un côté, un auditoire de quelques dizaines de Syriens étonnés d'entendre une telle musique, et de l'autre, des musiciens retrouvant le plaisir de jouer. Dans les jours qui suivent, l'équipe de *Vice* allonge quelques centaines de dollars pour permettre au groupe d'enregistrer trois chansons. Encore une fois, le média occidental joue au héros pour des bons sauvages incapables de s'organiser (connotation). Mais la conclusion de toutes ces expériences n'est pas que réjouissance pour le groupe :

« [...] thinking about home, you know, it doesn't even give us the will to celebrate. The rest of our families are back there, and we feel terribly guilty and sad. There's people fighting in war, others are healing injuries, there's people fixing stuff, others building, and were making music... »

Cela dit, le spectateur ne peut qu'entretenir de l'espoir pour le groupe, parce que ce qui se dégage de ce témoignage est un rappel de l'importance vital de l'art, même dans les situations les plus difficiles (connotation). Le film se conclut sur une note plutôt pessimiste et moralisante : un des membres du groupe dit, s'adressant au

réalisateur : *"I just want to be free, travel anywhere, just like you"*. Ce à quoi, en narration, le réalisateur répond, en guise de conclusion : *"Bands in the West are so spoiled compared to Acrassicauda. In fact, we are all spoiled in comparison to these guys."*

4.1.2 La poésie de *Global Metal*

Global Metal se déploie par chapitres, sur plusieurs continents. Bien que les parties nous intéressant sont celles qui se déroulent en pays musulmans, l'ensemble du film est révélateur du message que le réalisateur tente de nous communiquer, à savoir que le métal est une soupape pour bien des jeunes à travers la planète.

D'entrée de jeu, le réalisateur/narrateur dit poser une question de nature anthropologique : il veut savoir comment s'est propagée la musique métal à travers le monde. Le film tente d'asseoir son autorité (connotation). Il commence par se rendre au Brésil où différents acteurs de la scène métal racontent la venue de ce rock puissant dans les années 1980, après la fin de la dictature. Il s'agissait d'une forme d'expression que les Brésiliens attendaient avec impatience. Rapidement, plusieurs Brésiliens se sont identifiés à cette musique, notamment les plus pauvres. Le métal a rapidement pris de l'expansion, notamment avec le succès du groupe *Scepcultura* qui raconte comment ils se sentaient quand ils ont commencé à jouer : *"we felt like we were joining something bigger than us, a big family, a religion"*. Bref, ce que l'on découvre, c'est que l'aspiration à la liberté est naturelle chez tous les peuples qui vivent une évolution sociale et politique (connotation).

C'est à peu près les mêmes mots que l'on entend alors que le film se transporte en Inde. Le réalisateur, déambulant sac au dos dans les rues de Mumbai, constate que l'Inde se développe rapidement, et que ce qu'il voit n'a rien à voir avec ce qu'il avait lu dans ses manuels d'anthropologie. Il va à la rencontre de jeunes musiciens pour

qui, affirme l'un deux, « metal is just like the sky above us, it is one for everyone ». Plus tard, un autre groupe de jeunes démontrera que le métal se substitue à la religion : leur groupe est constitué de musulmans, d'hindous et de Parsis, mais ils sont unis par l'universalité de leur amour de la musique et le rejet de la culture de masse indienne. Un peu plus loin dans ce segment, l'on assiste à un concert de métal tenu dans un complexe de salles de mariage. L'on prend bien soin de contraster l'excitation du petit public constitué essentiellement de jeunes ingénieurs vêtus de t-shirts de Metallica avec, dans la salle voisine, la tenue d'un mariage traditionnel où l'on danse sur les derniers succès de Bollywood. Cette section décrit très bien ce que le film tente de communiquer (connotation), à savoir que les cultures traditionnelles ne peuvent résister très longtemps au besoin et au désir des jeunes de frayer avec les formes d'expressions les plus libres comme le heavy métal. Cette forme de musique est rassembleuse et dépasse les frontières de classes, de religions et de nationalités.

Quand l'histoire se déplace en Chine, nous faisons encore une fois la découverte d'une scène métal émergente à travers laquelle des jeunes ont accès à autre chose que leur culture traditionnelle. De la même façon que l'équipe de tournage trompe la vigilance des douaniers chinois en entrant au pays avec 300 kg d'équipement vidéo munis de simples visas de tourisme, les jeunes Chinois qui s'intéressent au métal déjouent les autorités qui tentent de limiter les influences extérieures en Chine. Cette jeunesse, en quête d'identité alors elle est prise entre tradition et modernité, peut alors exprimer ses frustrations à travers la musique métal. S'exprimer librement, semble-t-il, est un combat de tous les instants, il faut se battre, ouvertement ou subtilement, contre l'autorité pour jouir de son indépendance (connotation).

Le propos se complexifie alors que le réalisateur se rend à Jakarta, dans un pays qu'il décrit lui-même comme : *"an impoverished nation with the largest muslim population in the world has had a number of large metal show, even under a harsh dictatorship"*. On établit clairement que l'Indonésie est un pays de grandes inégalités

économiques, où la contestation politique est sévèrement réprimée. L'insatisfaction des jeunes, dans cette société, est palpable. Après une émeute à un spectacle de Metallica en 1993, le gouvernement a interdit de tous les groupes métal. Pour un fan local, le gouvernement a pris peur de ces spectacles parce qu'ils sont des manifestations de masses, tous comme celles dont a été témoins le pays lors de la révolution de mai 1998 qui fit descendre Suharto du pouvoir. La force de la culture métal serait donc une force comparable à celles des grands mouvements sociaux et politiques (connotation).

Après cette chute, le métal aurait repris de plus belle grâce à une foisonnante scène underground. Le réalisateur s'étonne que cette scène soit devenue de plus en plus politique, alors qu'en Occident, c'est plutôt le mouvement punk qui est revendicateur. Mais il avertit que certains groupes expriment des idées plutôt radicales. Il interviewe le leader d'un des groupes les plus importants issus de cette scène, Jasad, qui chante contre l'Occident et son exploitation du tiers-monde. Le réalisateur le questionne sur les logos antinazis sur sa veste, et sa dénonciation d'Israël. Le musicien doit expliquer qu'être antisioniste n'est pas synonyme d'être anti-juif. La liberté d'expression, selon ce que laisse entendre le film, n'est pas entièrement comprise par ces musulmans indonésiens : s'exprimer librement ne donne pas le droit à toutes les opinions (connotation).

Tout de suite après s'en suit le témoignage de jeunes Indonésiens fans de métal qui rejettent les enseignements socialement conservateurs de l'Islam et qui pratiquent leur religion exclusivement dans la sphère privée. Nous voyons ici l'opposition entre le bon et le mauvais musulman (connotation). Le premier est discret et modéré. Le second, nous l'avons vu plus tôt, aime la confrontation et déteste Israël. La scène suivante, nous pouvons suivre le réalisateur qui se fait inviter à la mosquée par de bons musulmans, accueillants. L'un d'eux dit : *"Muslims, ideally, should be like me or like other people you see. Very common. They pray, they go to work. Like me."*

Normal. They're the Muslims. Metal is for my life. Metal is for life. Make relationships with friends, just hear the music and take the spirit. It's only for life. But religion is my relationship with my God." Le narrateur conclut ainsi :

« Metal music is never far away from controversy. It has always rebelled against authority and stood up against mainstream religion. But as I was reminded in Indonesia, in rare cases it can be a voice of hatred. Well if there is one place that has a history of dealing with hatred, its Israel. »

Le film se déplace alors à Jérusalem, où l'on explorera encore plus explicitement la relation entre métal, religion et politique. Les musiciens israéliens juifs témoignent : *"the fact that we live in one of the most controversial places on earth, and one of the most hostile places on earth, it gets to you. That's why our metal might be heavier than elsewhere."* *"If you witness something, and you write a song about it, it will be more real than if you only read about it. We live in a country where insanity became so close to reality."* Un groupe du nom de Salem raconte comment il a commencé à jouer une musique qui parlait de l'occulte, mais que bien vite, il se sont rendus comptes que leur réalité était beaucoup plus épeurante que n'importe quel démon : *"I'm more scared of walking down the street and that someone will blow himself up next to me than I am scared of being attacked by a demon. I'm more scared of the living, and their actions."* Depuis, ils chantent des chansons rappelant les horreurs de l'holocauste et d'autres parlant de la hantise du terrorisme (connotation). Il se dégage une espèce de deux poids deux mesures quant à la politicisation tolérée du métal : un Israélien peut chanter à propos des dangers qui l'accablent, mais un Indonésien ne semblait pas savoir doser ses revendications. Il est à noter que bien qu'une section du film se déroule en Israël, aucun musicien palestinien n'est interviewé. Il est néanmoins souligné que les groupes israéliens jouent un peu partout dans la région, en Turquie notamment, et sont fiers d'avoir des milliers de fans musulmans qui se rassemblent grâce à la grande famille du métal.

"Of all the metal fans that contacted me from around the world, I was most shocked to hear from people in Iran." Par cet étonnement s'exprime le cœur du film, à savoir qu'il est entendu de supposer que le métal et l'Islam sont incompatibles (connotation). S'étant fait refuser un visa pour l'Iran, le réalisateur prend la route de Dubaï, aux Émirats arabes unis, où se tient le Desert Rock, un festival de métal. La première scène de ce segment tente d'établir que l'on est clairement au cœur du Moyen-Orient en nous montrant des chameaux. Le chameau, bien entendu, est un rappel du traditionalisme du monde arabe (connotation). On commence par y faire la rencontre de Armin, ingénieur iranien de 29 ans, fan de métal depuis son adolescence. Le réalisateur commence par lui demander de parler des restrictions musicales qui existent en Iran. En plus de ne pas pouvoir vendre de CD ou d'acheter des t-shirts de métal, les jeunes rockeurs iraniens se font harceler par la police à cause de leurs longs cheveux et de leur habillement : on les accuse d'être satanistes. On fait ensuite témoigner des Saoudiens et des Libanais qui racontent avoir vécu des expériences similaires. *"They consider metal anti-moralistic, and they think it brings a lot of excitement to music, which is not good in an islamic context. There has been some limited gigs in Tehran, but no vocals were allowed and every had to be seated."* Le témoignage de telles interdictions, en plus de nous souligner le courage de ces jeunes, nous rappelle les aberrations dont font preuve les gouvernements de plusieurs pays musulmans (connotation). Malgré ces obstacles, un Saoudien résume ainsi son amour du métal :

« [...]you want to speak out, but there are not as many outlets as there should be to do this. We found this in metal, its speaking to us, its talking about our problems, about our wars our agressions, about our opression. Its giving us a chance to release all this build up anger in a positive way, so we dont have to go and do it in a negative way. »

Bref, bien que leurs gouvernements illogiques ne comprennent pas les biens faits du métal, ces jeunes ont la chance d'avoir été mis en contact avec une forme libre d'expression (connotation).

Le réalisateur ne cesse de s'étonner de voir à quel point le métal, même s'il est réprimé, est bien installé dans le monde musulman :

« In a lot of the middle east, conservative governments and religious authorities repeatedly censor and restrict metal music, but the city of Dubai seems completely opened to anything western, and is the fastest growing tourist destination in the world. So I'm going to talk to some metal fans who were born and raised here, to get their thoughts on the spread of metal throughout the region. »

Cette entrevue ouvre la conclusion du film, qui portera essentiellement sur la mondialisation de la culture. Le réalisateur interviewe deux Dubaïotes. Vêtus de kanduras (habit traditionnel) dont ils font l'apologie, ils entreprennent dans un anglais impeccable une discussion sur la mondialisation culturelle. Selon eux, si à une époque l'Orient qui influençait plus sérieusement l'Occident, aujourd'hui nous assistons au contraire : *"I think its just a cycle. I don't think its a bad idea, when it naturally happens"*, déclare un des Dubaïotes. Cette pénétration de la culture occidentale au Moyen-Orient serait « naturellement » arrivée, selon le réalisateur, grâce à l'internet. Alors que plus tôt dans le film on a mis en scène le bon et le mauvais musulman, on met ici en scène la bonne et la mauvaise société musulmane (connotation). Dans une société musulmane saine, comme celle de Dubaï, on s'ouvre au monde sans toutefois renier ses traditions. Dans la société musulmane malade, on réprime de façon absurde les jeunes, qui de toute façon trouveront la façon de s'ouvrir au monde. Ainsi l'on fait alors témoigner des dizaines de jeunes moyen-orientaux de l'influence qu'a pu avoir l'arrivée du partage de mp3 sur internet. « I dont think anyone in the world benefited from mp3 downloading as much as we did », déclare un Saoudien. *"Now, because of the internet, it is so much easier to listen to metal"*, déclare un Égyptien. *"It's going to grow, its fucking going to grow"*, ajoute-t-il.

« The stories I've heard from fans here (in the middle east) have make me realise just how much is at stake for metal heads in this part of the world. For some of them, the Dubaï festival is the only place they can safely show their

devotion to metal music. And that's far beyond anything I had to deal with as a metal head growing up in Canada. »

La dernière entrevue du film se déroule avec Bruce Dickinson, le chanteur du groupe *Iron Maiden*. Lorsqu'on lui demande s'il s'étonne de voir que sa musique rejoint des jeunes à travers autant de cultures différentes, il répond : *"I probably should (be surprised), but after years and years of travelling around the world, kids are kids"*. Ce « *kids are kids* » résume bien le film (connotation) : les jeunes sont naturellement bons et naturellement attirés par les bonnes choses comme le métal et la liberté que cette musique représente. Malheureusement, cette innocence est corrompue par des forces politiques, sociales et religieuses qui tentent de les enfermer dans une tradition qui ne leur convient plus. Le film se conclut sur des séquences du premier spectacle de Iron Maiden en Inde. Alors que l'on voit des images du réalisateur dans la foule, la narration conclue :

« Standing here with India's new generation of metal fans, I can feel the excitement in the air. It's like I'm thirteen and i'm back at my first big metal show. I've realised on this journey that although heavy metal maybe part of the process of globalisation, something unique is happening : metal connects with people, regardless of the cultural, political or religious background (economic?). And these people are not just absorbing metal from the West : they are transforming it, creating a new outlet they can't find in their traditional cultures. A voice to express their discontent with the chaos and uncertainty that surrounds them in their rapidly changing societies. And for metal heads all across the globe, metal is more than music, more than an identity, metal is freedom. And together, we are now a global tribe. »

4.1.3 La poésie de Taqwacore : The Birth of Punk Islam

Taqwacore s'ouvre sur une scène où l'on assiste à un petit show punk où le groupe The Kominas enchaîne ses chansons aux titres provocateurs : *Music is haram*, *Sharia law in the USA*, *Muhammad was a punk rockeur*, etc. Le public de ce spectacle est hétéroclite, des jeunes filles voilées, mais aux sourcils percés côtoyant des jeunes hommes tatoués vêtus de dejallabas. Ces images sont entrecoupées d'un échange

entre un imam et le chanteur du groupe, le premier tentant de convaincre le second que l'Islam proscriit les instruments de musique, le second rétorquant au premier qu'il ne reconnaît pas l'autorité des imams. Le ton est donné : le film portera sur l'attitude punk, qui serait apparemment irréconciliable avec l'Islam (connotation).

Taqwacore examinera la proposition de Michael Muhammad Knight selon laquelle il est possible, contrairement aux perceptions populaires, d'être à la fois être musulman et punk. Knight est un jeune Américain d'origine irlandaise qui s'est converti à l'Islam au cours de son adolescence. Au début, raconte-t-il, Knight suivait ce qu'il nomme "*a very austere, hardcore and uncreative version of Islam*" (la version sunnite saoudienne). Ainsi, il semble aller de soi que quelqu'un se lançant dans l'Islam sans trop le comprendre se dirige vers une forme conservatrice de la religion (connotation). Il vivait un inconfort parce qu'il n'arrivait pas à conjuguer ses idéaux punk avec sa pratique religieuse. La religion organisée, bien entendu, se conjugue difficilement avec l'esprit profondément individualiste et anticonformiste du punk. Mais selon lui, le punk et l'Islam ont plusieurs choses en commun : les deux mouvements seraient nés d'un désir ardent de vérité et de vitalité, et auraient ensuite perdu de leur essence, en souffrant à la fois de la présence d'hypocrites et du zèle de certains dévots. De l'extérieur, on jugerait l'Islam et le punk comme des ensembles cohésifs et homogènes, alors que la réalité est beaucoup plus complexe.

C'est cette complexité que Knight a voulu explorer avec son roman *The Taqwacore*. S'étant distancié d'un Islam traditionnel jugé trop conservateur, Knight a imaginé un « *punk house* » peuplé de « *mowhak sufis, burka wearing riot girls and indonesians skater boys* ». Dans cette maison, il n'y a ni autorité ni structure, et en l'absence de qui que ce soit pour dicter ce qu'est l'Islam, chacun doit définir son propre rapport à la religion. Rejeter l'autorité serait une garantie de ne pas sombrer dans une pratique religieuse trop stricte (connotation). Ce roman a eu un certain succès, et a séduit plusieurs autres jeunes Américains musulmans aux tendances

rebelles, notamment le chanteur du groupe The Kominas, Basim Usmani. Pour lui, ce livre rejoignait les deux aspects fondamentaux de sa vie : d'un côté sa vie familiale traditionnellement musulmane avec ses parents pakistanais et de l'autre, sa vie d'adolescent typique nord-américain, féru de punk rock. Il prit contact avec l'auteur de *The Taqwacores*, avec qui il développa une relation d'amitié. D'autres musiciens, éparpillés un peu partout aux États-Unis, firent de même et bientôt une petite communauté de musiciens musulmans prit forme en ligne. Grâce aux communications électroniques, de nouvelles possibilités s'offrent aux musulmans (connotation). L'idée de réunir cette communauté virtuelle le temps d'un été et de faire une tournée des États-Unis prend alors forme. Ce *Taqwatour* serait la naissance du « *punk islam* ».

La première partie du film nous fait alors assister à la réunion de tous ces jeunes musiciens. Chacun de ces jeunes y va de son témoignage : généralement parlant, ils expriment tous que le passage des *Taqwacores* de la fiction à la réalité est une bénédiction pour eux. Basim Usmani partage son vécu :

« When I came to Boston from Lahore, I was made fun of because I had an accent. The kids in my suburban town, they would say 'muslims are so crazy, they're blowing up school buses full of kids in Israel'. Their ideas about muslims were very narrow, but with punk kids, there was a lot of doubt and suspicion about anything that was corporate, about what america was doing abroad. So I felt that around punk kids my differences were celebrated, and I enjoyed that a lot. »

Mais de retour dans sa famille, sa différence (punk) n'était pas célébrée. Puisque ces jeunes se sentent tous stigmatisés et isolés dans leur double identité punk et musulmane, se sentir entourés d'une communauté de pairs est un soulagement passager. La tournée n'est pas de tout repos : plusieurs spectacles sont annulés à la dernière minute, pour des raisons que l'on soupçonne souvent être idéologiques. D'un côté, donc, l'Islam traditionnel isole quand il est pratiqué en Amérique du Nord. Mais de l'autre, la société nord-américaine isole à son tour ces jeunes

(connotation). La venue de tous ces groupes de musique dans différentes villes nord-américaines ne passe pas inaperçue. Un des thèmes principalement abordés pendant cette section du film est la manière dont les médias parlent d'eux : *"They say 'oh my god its a brown guy with a mowhak', and it stops there."* Ces jeunes sont conscients de leur inexpérience médiatique et sont très prudents quant à leurs interactions avec les journalistes et savent que bien souvent, ils ne peuvent renverser les stéréotypes. Ou alors on les renverse à l'extrême :

« People want to paint us as the good west friendly muslims just because we rebel against certain things of conservative islam. But it doesnt make us patriotic republican voters. In the so-called war of civilizations were pointing fingers in both directions : fuck you and fuck you, you know. »

Leur destination finale est Chicago où se tient le congrès annuel de l'Islamic Society of North America (ISNA). Pour Michael Muhamad Knight et les *Taqwacores*, il est important d'y jouer, pour déranger. Le public est d'abord incrédule devant ce qui leur est présenté. Rapidement, les organisateurs du congrès tentent de stopper le spectacle, mais The Kominas continuent d'enchaîner leurs chansons. C'est finalement la police qui intervient et les musiciens finissent par se résoudre à descendre de scène, non sans scander *"pigs are haram in Islam"*. Les organisateurs de l'ISNA expliquent ensuite qu'il n'était pas acceptable qu'il y ait *"female singers, dancing and cursing"*. Les musiciens et le réalisateur nous pouvons l'imaginer, sont toutefois content d'avoir provoqué un tollé pendant le congrès. C'est avec cette petite victoire que culmine la tournée des *Taqwacores*, et ainsi culmine la première partie du film. Nous voyons encore ici la présentation d'un Islam stérile, figé, fermé et paranoïaque, qui n'arrive pas à faire place à la nouveauté et à la dissidence (connotation).

La deuxième partie du film se déroulera au Pakistan alors que le groupe The Kominas s'y installe pendant quelque mois. Il s'agit pour eux à la fois d'un retour

aux sources, mais aussi d'une occasion de tester la viabilité de leur musique punk au Pakistan. La majorité de la musique pop pakistanaise ne fait aucune allusion aux problèmes sociaux et politiques du pays, nous explique-t-on. On suggère une société irresponsable, probablement parce qu'aliénée par son conservatisme, qui n'aborde pas les enjeux importants à travers sa culture populaire (connotation). Dans ce contexte, le punk pourrait se tailler une place. Michael Muhammad Knight les y rejoint. Pour lui, le voyage est une occasion de découvrir le Pakistan, son Islam, et aussi d'assister à la naissance du punk au Pakistan.

Une des premières scènes réunissant Knight et The Kominas se passe lors d'une soirée de célébration soufie où l'on danse et l'on fume du hashish. Les jeunes Américains échangent avec les danseurs pour qui la musique et la transe sont au cœur de leur pratique mystique de l'Islam. Ils sont encouragés à continuer d'essayer de conjuguer leur musique et leur foi. Le reste du film servira à illustrer qu'une telle tâche n'est pas des plus aisée. D'autres obstacles se dressent devant The Kominas, comme lorsque quelques scènes plus tard le festival de musique pendant lequel ils s'apprêtent à jouer est annulé à cause d'une menace terroriste. Ces quelques scènes articulent présentent les deux extrêmes de l'Islam : d'un côté les bons soufis, ouverts à la transcendance, et de l'autre, les radicaux, menaçant la culture (connotation).

Un premier spectacle est organisé à Islamabad, dans un club privé. Le petit public est constitué de jeunes pakistanais éduqués exprimant en un anglais parfait leur plaisir de voir un groupe rock pakistanais. L'on fait également témoigner les employés du club après le spectacle : ils ne semblent ni comprendre, et encore moins approuver, ce à quoi ils viennent d'assister. « It should'nt be like this. Girls dressing like boys, the smoking, the t-shirts... » exprime l'un des gardes de sécurité. The Kominas ne trouve pas encore son public cible. *"Rock music is for the rich kids, and traditional music is for the poor kids. These guys, they are trying to make music for everybody. This isn't for people from 'good' families or 'bad' families. It's for no families, all*

families, whatever", commentera Knight. (connotation mythe de la grande famille) Les biens nantis, s'ils ne se sentent pas menacés par le rock, le prennent comme un simple divertissement. Ceux à qui pourrait s'adresser une musique de résistance, les moins bien nantis, ne sont pas prêts à recevoir cette musique punk. Ils ne sont pas prêts à l'accepter, de par leurs freins moraux et religieux (connotation).

Alors que *The Kominas* s'entêtent à continuer leur projet musical, mais semblent s'enfoncer dans un rythme de vie de plus en plus toxique (le hashich est omniprésent), Michael Muhamad Knight poursuit son exploration de la culture pakistanaise. Si dans son roman la tendance autodestructrice de ses personnages avait une connotation romantique, il n'approuve pas la consommation effrénée de ses amis, qu'il trouve anti-productive. Vers la fin du film, il rappellera à *The Kominas* l'objectif de leur séjour, qui est de jouer de la musique devant les Pakistanais. Le punk est quelque chose de sérieux, il a une mission sociale qu'il ne faut pas abandonner (connotation). Un dernier concert est alors organisé dans la vieille partie de Lahore, connue pour être l'épicentre de la prostitution, du crime et de l'itinérance. Le spectacle gratuit attire enfin une petite foule enthousiaste. Ce sont ces laissés-pour-compte qui les seuls accueillent la musique des *Kominas* : *"I though it was almost impossible to translate the energy of punk in the states to here. I think what happened tonight was basically the same energy: loving benevolent chaos"*, commente Knight. Face à la nouveauté, ils se laissent enfin, sans retenue, entraîner par l'énergie du punk rock.

4.1.4 Synthèse des significations

Nous avons relevé, pour chacun des trois films, différentes significations, tant au niveau dénoté que connoté. Les films abordent plusieurs sujets, jouant sur plusieurs thèmes à la fois. Cependant, nous avons commencé à constater certaines récurrences à l'intérieur de chacun des films, et aussi d'un film à l'autre. Les prochaines lignes

s'efforceront de faire la synthèse de toute la matière abordée dans l'objectif de dégager ce qui pourrait être le sens global, ou le message global, de ces rockumentaires ethnographiques.

Au niveau dénoté, nous croyons que ce qui se dégage est que *les trois films sont de vibrants appels à l'ouverture culturelle, témoignage de jeunes hommes courageux nous forçant à revoir notre perception de l'Islam*. La dénotation d'une représentation, rappelons-le, est ce que tous les spectateurs d'une même culture accorderont comme signification, de manière généralement consensuelle. Ainsi, la progression narrative des trois films renvoie à une structure classique de problématisation/ présentation d'un conflit/ développement/ résolution du conflit, structure que tous peuvent suivre. La problématisation est celle d'un contexte islamique en apparence incompatible avec l'émergence de groupes rock. Des jeunes musiciens personnifient cette problématique, et nous suivrons le conflit qui les habite. Courageusement, ils s'entêtent à faire leur musique, malgré les difficultés. Finalement, ils réussissent, à des degrés variés, à conjuguer leurs deux cultures, grâce à leur ouverture d'esprit. Celle-ci force le spectateur à s'ouvrir culturellement en revoyant sa perception de l'Islam (qui ne serait, au final, pas si accablant), et sa perception de la culture occidentale (dont il faudrait se rappeler la chance que nous avons de bénéficier de sa permissivité).

Au niveau connoté, nous croyons que ce qui se dégage est que *ces trois films sont une célébration d'une valeur chère à l'Occident, la liberté, qui triomphe d'un esprit oriental ontologiquement incompatible à cette idée*. Rappelons que les significations d'une représentation interprétée au niveau connoté sont moins évidentes, car relevant d'associations à la fois plus personnelles et plus idéologiques. Mais ces significations cadrent généralement dans un registre socioculturel appréhensible si celui qui les cherche est au fait du contexte de production et de réception. Sachant que ces films sont produits par des Occidentaux, pour un public occidental, et qu'ils abordent de

front un thème proprement occidental (le rock & roll) problématisé dans un contexte nouveau et inconnu (le monde musulman), ces films peuvent prendre tout un autre niveau de sens. La problématisation devient alors la compétition entre les valeurs de liberté occidentale représentées par la contre-culture rock et le traditionalisme coercitif de la tradition islamique. Les musiciens se retrouvent alors au cœur de cette confrontation, et on se demande quel camp l'emportera. Finalement, tous les musiciens accordent plus d'importance à leur musique, ils choisissent la liberté d'expression et résistent à leur culture d'origine qui voulait les empêcher de s'émanciper.

La proposition que nous venons de faire quant aux lectures globales probables de ces trois films peut paraître audacieuse. Mais alors que les significations peuvent être légitimement multiples et hautement ambiguës, Roland Barthes suggère qu'il ne faut souvent pas chercher beaucoup plus loin que le texte entourant l'image pour être dirigé vers une lecture privilégiée (Hall, 1997, p.228). Ainsi, le titre d'un film, les mots choisis par la production pour décrire le film (mots que l'on retrouve sur les affiches de films, sur les pochettes DVD ou sur les sites Web promotionnels) ou tout autre « texte » entourant le film façonnent considérablement la lecture qui se fera du film (voir annexe B).

Si nous pensons aux titres des trois films, nous remarquons tout de suite que quelque chose nous est souligné, qu'une anomalie est portée à notre attention. Du heavy métal, en Irak? Du heavy métal, partout sur la planète? Du punk, islamique? La différence est, d'entrée de jeu, marquée. Clairement, la prémisse de ces films est un antagonisme entre deux « cultures ». D'un côté, la contre-culture rock, symbole de modernité, de liberté et d'émancipation individuelle. De l'autre, la culture islamique, symbole d'un conservatisme anachronique et d'un carcan pour l'individu. Ces films prennent sens seulement si nous lisons ces deux éléments l'un contre l'autre. Nous sommes dans l'archétype même de la représentation binaire, celle qui oppose deux

groupes en les plaçant à deux extrêmes, sur une échelle polarisante mettant face à face les bons et les méchants, les civilisés et les sauvages, les beaux et les laids, etc.. La construction narrative d'un film, nous l'avons vu précédemment, repose sur la présentation d'un conflit ou d'un paradoxe à résoudre. Dans le cas des rockumentaires ethnographiques, la tension à résoudre est de savoir auquel des deux groupes (les bons ou les méchants, les rockeurs ou les islamistes) les jeunes musiciens présentés peuvent le plus légitimement s'identifier.

4.2 La réception des rockumentaires ethnographiques

Comment être sûr des premières conclusions auxquelles nous sommes arrivés? Comment pouvons-nous être sûrs que le message que nous croyons que ces films véhiculent sera « décodé » de la manière anticipée? Cette étape de notre analyse cherchera à vérifier nos premiers résultats. Il s'agit ici, d'une certaine manière, de faire l'analyse de notre analyse en mettant la subjectivité de notre première lecture au test. Si ultimement nous cherchons à établir le sens du message de ces rockumentaires, il faut d'abord se rappeler que ce message fait partie d'un processus de communication dans lequel est impliqué un auditoire. Stuart Hall, dans *Encoding, Decoding* (1993), souligne avec raison que le décodage est le moment le plus important et souvent le plus négligé de la communication. Par « décodage », Hall entend le moment où un récepteur donne sens à un message qui lui est présenté, le message acquérant alors toute sa fonction sociale, ou politique.

Les possibilités d'interprétation, bien que multiples, ne sont pas infinies. La société construit un ordre culturel dominant qui générera des « significations privilégiées ». Les significations privilégiées relèvent du « bon sens », des a priori, des idées reçues, etc.. Ces idées reflètent l'ordre culturel dominant qui nous pousse à classer d'une certaine manière le monde social, culturel et politique. Le sens que nous avons attribué à ces films dans les lignes précédentes relève donc de ces significations

privilégiées. C'est parce que nous sommes habités par la culture occidentale que nous avons pu anticiper un certain type de décodage. Au mieux, donc, nous pouvons *anticiper* les significations privilégiées.

Pour Hall, les significations privilégiées ne sont pas reçues en bloc et peuvent être contestées. Celui qui écoute un film ne reçoit pas bêtement le message : il le comprend, mais l'interprète et peut y réagir, selon Hall de trois manières. 1- La position dominante hégémonique : le récepteur accorde au message le sens commun qui est prescrit par l'ordre culturel dominant. 2- La position négociée : c'est une position contradictoire où le récepteur accorde au message le sens commun prescrit par l'ordre culturel dominant, tout en se gardant certaines réserves. 3- La position oppositionnelle : le récepteur reconnaît le sens commun du message, mais s'y oppose complètement. Hall ajoute que ces différentes positions face au message sont absolument hypothétiques. Il serait impératif de les tester empiriquement pour voir exactement quel sens les récepteurs donnent à un message donné. Dans le cas de la présente section, c'est ce que nous proposons. Avec l'analyse de contenu que nous présentons, nous aimerions mesurer la réaction du « public » des rockumentaires ethnographiques auxquels nous avons attribué un ensemble de significations privilégiées.

Nous cherchons à savoir si le discours de la réception des rockumentaires va dans le sens de l'ensemble des significations privilégiées que nous avons précédemment identifiées. Nous avons identifié deux niveaux de sens. Le premier, dénotatif, est assez clair, non idéologique et donc peu enclin à une contestation. Ce premier sens, nous le répétons, est le suivant : *les trois films sont de vibrants appels à l'ouverture culturelle, témoignage de jeunes hommes courageux nous forçant à revoir notre perception de l'Islam*. Nous avançons l'hypothèse que, règle générale, ce sens ne sera pas contesté par les récepteurs. Le deuxième niveau de sens identifié, connoté, est plus idéologique. Il est, et nous le répétons, le suivant : *ces trois films sont une*

célébration d'une valeur chère à l'Occident, la liberté, qui triomphe d'un esprit oriental ontologiquement incompatible à cette idée. Nous avançons l'hypothèse que, en plus de ne pas contester le premier niveau de sens, les récepteurs adopteront ce deuxième niveau de signification privilégié sans contestation marquée.

4.2.1 Création d'un corpus de la réception médiatique des rockumentaires

Afin d'analyser le discours que les récepteurs de ces films tiennent quant à leur sens, il aurait été possible, et même souhaitable, de faire l'analyse du discours de « récepteurs » (ou « décodeurs ») de manière directe, par exemple en les soumettant à des entrevues dirigées immédiatement après un visionnement, ou encore en leur soumettant un questionnaire dont les résultats deviendraient de précieuses données d'analyse. Cette méthode est celle préconisée par l'un des pionniers de l'analyse de la réception, David Morley (Glevarec, Macé et Maigret, 2008, p.133). Compte tenu des capacités et du temps du chercheur, nous avons plutôt choisi, pour mesurer la réception de nos films, d'analyser les critiques écrites qui se sont faites par ceux qui ont vu les films aux moments de leur sortie, soit en 2008 et en 2009. Ceci n'est pas une situation idéale, puisque nous pouvons supposer qu'un critique de film est conditionné à réfléchir à sa réaction, qu'il se positionne systématiquement dans un but autre que politique. Néanmoins, étant donné les contraintes temporelles du milieu journalistique, nous pouvons espérer que les réactions des critiques aient été relativement spontanées, et donc naturellement conditionnées par l'ordre culturel auquel ils appartiennent. Nous avançons donc que l'analyse du discours des critiques des trois films est une stratégie d'analyse valide puisqu'elle mesure effectivement la réception des films, pour autant que nous considérons les auteurs de ces critiques comme des récepteurs.

Une fois le choix raisonné d'analyser le discours des critiques, nous avons entrepris l'exploration de tout ce qui se trouve encore dans les archives du Web. Nous avons

créé, pour chacun des films, un corpus incluant, d'une part, des critiques professionnelles de grands journaux, de publications spécialisées et de plus petites publications, et d'autre part, des critiques non professionnelles venant de différents types de conditions de production (voir l'annexe C). Pour ce qui est des critiques professionnels, nous avons la chance d'en trouver, pour chacun des trois films, dans les archives de presque tous les grands journaux nord-américains, tel le *Globe and Mail*, le *National Post*, le *New York Times* et le *LA Times*. Aussi, nous trouvons des articles dans des journaux hebdomadaires plus spécialisés comme le *Monreal Mirror*, le *Time Out New York* et le *Village Voice*, également de New York. D'autres publications moins importantes, souvent électroniques, ont également publié des articles concernant nos trois films. Bien que plus difficiles à utiliser de manière homogène, omettre ces dernières ferait atteinte à l'objectif d'exhaustivité qui définit tout bon corpus. Pour ce qui est des critiques non professionnelles, l'exhaustivité est beaucoup plus difficile à atteindre. Ce type de critique est beaucoup plus abondant, et leurs conditions de productions sont des plus diverses : blogues personnels, forum de discussion, etc. Un choix de critiques a néanmoins été fait pour chacun des films.

Au final, nous avons imaginé un corpus se divisant ainsi, d'une part, en trois unités formelles qui sont associées à chacun des films. Aussi, nous avons divisé notre corpus en cinq unités en fonction des conditions de production des critiques (voir annexe D). La diversité du corpus élaboré nous donne un ensemble où, nous l'espérons, l'hétérogénéité et l'homogénéité des positions pourront être explorées. Aussi, la segmentation de ce corpus peut nous permettre de faire des analyses plus riches. En effet, nous pouvons envisager de comparer les critiques professionnelles et les critiques non professionnelles ou encore les critiques d'un film et celles d'un autre.

4.2.2 Procédure d'analyse du corpus

Afin de faire ressortir l'interprétation idéologique du sens de ces films, nous avons cherché à voir quelles positions les critiques adoptent. Voient-ils la signification privilégiée que nous avons accordée à ces films? Si oui, l'acceptent-ils, la négocient-ils, ou la rejettent-ils? Pour ce faire, nous avons défini des unités d'analyse à observer à travers les différents textes. Chacune de ces unités a ensuite été catégorisée :

Tout d'abord, nous avons créé une première unité que nous avons nommée a) « paragraphe-segment synoptique ». Toute critique d'un film contient un segment du texte qui résume le film. Cette unité relève de la forme traditionnelle de ce genre d'écriture, du système normatif du journalisme. Cette unité a été catégorisée en fonction de sa fidélité ou non au synopsis le plus simple qu'il est possible d'élaborer pour chacun des films. Nous croyons que le résumé le plus objectif de chacun de ces films est un peu le sens dénoté dont nous avons parlé précédemment. Chaque film aura pris la valeur « fidèle » ou « infidèle ». Ici, une difficulté émerge : comment définir le « synopsis le plus simple » de manière objective? Nous avons pris la décision d'établir, pour chacun de films, que c'est le synopsis proposé par le site *Web internet Movie Data Base* (IMDB) que nous retiendrons comme référence (voir l'annexe D). Au fil des ans, ce site s'est établi comme la source référentielle la plus crédible sur le Web en matière de cinéma.

L'unité « paragraphe-segment synoptique », selon la valeur qu'elle prendra, nous a permis de déterminer si le sens dénoté a bel et bien été compris, et dans quelle mesure. Une critique contenant un résumé du film en tous points conforme au synopsis de référence indique une lecture non contestataire du sens premier du film. À l'inverse, un texte contenant un résumé substantiellement différent du synopsis de référence indique peut-être une lecture différente du sens dénoté du film. Il faudra

alors voir, par rapport à notre hypothèse de départ, si le texte remet en question le sens premier du film, s'il le conteste, s'il en propose un nouveau, ou s'il ne l'a tout simplement pas compris.

Nous avons aussi créé une unité que nous avons nommée b) « paragraphe-segment d'appréciation ». Chacune des critiques donne son appréciation du film, son évaluation subjective globale. Encore une fois, l'appréciation fait partie des règles formelles d'une critique de films, quoique celle-ci se dégage souvent entre les lignes. Nous nous sommes efforcé de catégoriser cette unité de façon qualitative ordinale. Bien qu'une critique de film peut être excessivement nuancée, ces catégories se devaient d'être claires pour être observées. Une critique peut être, en ordre décroissant : « complètement favorable au film », « favorable au film avec certaines réserves », « défavorable au film avec certaines réserves », « complètement défavorable au film ».

L'unité « paragraphe-segment d'appréciation » est également une indicatrice de la position de réception de la critique. Il nous est permis de croire qu'une réaction absolument enthousiaste au film signifie que les différents niveaux de sens ont été acceptés. S'il y a des réserves, nous avons observé ce qu'elles concernent et déterminé si elles ont un lien avec l'interprétation idéologique du film. De la même manière, si une réaction au film est complètement défavorable, une interprétation s'est imposé afin de voir si les segments du texte qui déprécient le film évoquent une contestation marquée du sens du film.

Finalement, nous avons créé une unité que nous avons nommée c) « paragraphe-segment thème donné ». Cette unité est physiquement, donc formellement, plus difficile à identifier que les deux précédentes. Seule la qualité sémantique de ces segments aura rendu possible l'observation de l'unité voulue. Nous avons voulu relever, de manière générale, les thèmes que les critiques avaient retenus des films.

Pour ce faire, il était trop hasardeux de construire une liste voulant respecter les règles d'exclusion mutuelle et d'exhaustivité. Il aurait été difficile d'en arriver à un nombre suffisant de catégories pour que tous les thèmes donnés aux films se retrouvent dans des catégories préétablies. Cette unité demandait nécessairement une catégorisation sémantique. Nous avons donc adopté une approche inductive en catégorisant l'unité pendant et après l'analyse. Les thèmes ont donc été relevés de manière plus flexible et regroupés puis présentés dans le résultat de l'analyse.

L'unité « paragraphe-segment thème donné » nous a également donné des indices quant au sens accordé au film. Une critique, après avoir décrit le film, en fait ressortir les grands thèmes. Ces thèmes, objectivement présents ou non dans le film, font l'objet d'une réflexion de la part de celui qui écrit la critique. Il discutera de ce qui l'a marqué dans le film, des enjeux qu'il pense que le film soulève. Cette lecture du film est un indicateur prééminent de la lecture du sens des films.

4.2.3 Résultats de l'analyse du corpus

L'analyse des textes retenus a résulté en un ensemble de données que nous avons regroupées en trois tableaux, pour chacun des films (voir l'annexe F). En se basant sur la vue d'ensemble que donnent ces tableaux, certains patterns de « décodage » se sont dégagés.

Pour *Heavy Metal in Baghdad*, presque partout on reprend fidèlement le synopsis du film, indiquant que le sens premier du film, l'histoire, est compris de tous. Les abstentions chez le « forum de discussion » sont dues au manque d'espace ou de respect des règles d'écriture journalistiques. En fait, on observe que ce qui est écrit sur les forums de discussion, et parfois aussi sur les blogues est plus des réactions que des critiques. Règle générale, tous ont apprécié le film, signalant que la réflexion engendrée par le film plaît. Il semble que les thèmes retenus, pour ce film soient ceux

de la persévérance (courage), de la liberté (expression) en opposition à la répression (frustration, islamisme) et aussi celui de la violence (guerre, sécurité).

Chez les critiques de *Global Metal*, globalement, l'on observe que le synopsis du film a été fidèlement résumé par tous, indiquant un sens premier facilement saisissable. Il est intéressant de noter que des appréciations défavorables apparaissent dans les critiques où les moyens de production sont les moins professionnels. Une critique du forum de discussion conteste farouchement le message du film, avançant qu'il ne s'agit que d'impérialisme culturel que de vouloir chercher du Heavy Métal partout. Pour ce qui est des thèmes retenus par les critiques, notons la politisation de la musique, le métissage des cultures (hybridation, mondialisation) et la surprise (face à l'existence de métal ailleurs qu'en Occident).

Dans ce qui a été écrit sur *Taqwacore : The Birth of Punk Islam*, le sens premier du film semble avoir été saisi par tous, comme en témoigne tous les synopsis dûment résumés. Nous observons ici une décroissance marquée de l'appréciation à mesure que les conditions de productions des critiques se déprofessionnalisent. Les plus sévères trouvent que le fait islamique est surexploité. On reproche au film de surpolitiser certains aspects de la vie des personnages. Mais de manière générale, les thèmes retenus par ceux qui ont apprécié le film concernent quand même la signification privilégiée : rébellion, liberté, métissage des cultures et politisation de la musique synonyme d'émancipation.

Manifestement, le sens dénoté est compris de tous, voire accepté. C'est au niveau connotatif que la position du discours mis à l'étude est plus difficile à cerner. L'accueil favorable au film pourrait nous faire croire qu'il reflète une position partagée avec les significations privilégiées. Cependant, certaines critiques n'encensent pas entièrement les films. Le font-elles par contestation idéologique? Certaines oui, d'autres n'ont pas apprécié le film pour des raisons

cinématographiques. Finalement, les thèmes dont discutent les critiques font ressortir le sens que nous avions prévu. Cependant, une analyse plus en profondeur pourrait souligner de manière plus méthodique comment ces thèmes sont articulés en un discours cohérent.

Alors, si nous tentons de recatégoriser globalement le corpus qui a été soumis à ce bref test selon l'une des trois valeurs de positionnement - dominante-hégémonique, négociée ou oppositionnelle – à quel résultat arrivons-nous? Bien que la validité de notre schéma de classification souffre probablement d'un problème de généralisation et que nos catégories reposent beaucoup sur l'interprétation, nous pouvons affirmer que globalement, la position dominante hégémonique est celle-là plus généralement adoptée par les récepteurs. La position négociée est elle aussi observée, dans une moindre mesure. Une position oppositionnelle est moins souvent observée.

À la lumière de cet examen de la réception médiatique, nous croyons pouvoir continuer légitimement à réfléchir aux rockumentaires ethnographiques selon les grandes lignes établies au début de l'analyse de ce chapitre et d'explorer plus en profondeur les discours idéologiques articulés par les rockumentaires ethnographiques.

CHAPITRE V

LA DIMENSION POLITIQUE DES MYTHES ET LES REPRÉSENTATIONS ÉMANANT DU ROCKUMENTAIRE ETHNOGRAPHIQUE

5.1 Retour réflexif sur la construction de mythes dans le rockumentaire ethnographique

Dans les deux premières sections de cette analyse, nous nous sommes efforcés de dégager une série de significations, pour finalement tenter d'en identifier une qui serait globale. Nous pouvons maintenant compléter l'analyse sémiologique en tentant de répondre à la question suivante : comment un genre cinématographique peut-il, au final, proposer une problématisation en apparence aussi simple, mais en abordant des enjeux aussi complexes? Certainement, ces films mobilisent un ensemble de mythes.

Commençons par rappeler que, selon la conceptualisation de Barthes, le mythe est avant tout un système de communication dont la fonction première est de rendre naturel ce qui est idéologiquement construit et motivé, à commencer par les intentions d'un producteur culturel. Dans *Heavy Metal in Baghdad*, par exemple, on insiste toujours sur le fait que l'équipe de Vice a aidé le groupe Acrassicauda. Vice devient ainsi le partenaire dans une relation où l'un produit de la musique et l'autre ne fait que l'aider à la diffuser, laissant paraître une relation d'égal à égal où il y a simple échange. Dans les autres films, la place accordée aux musiciens et à leur musique peut aussi faire croire à ce type de relation. De la même manière, les réalisateurs/narrateurs de *Heavy Metal* et *Global Metal*, dont la présence récurrente à l'écran leur donne souvent la chance de s'expliquer sur leurs intentions, saisissent chaque opportunité pour rendre leurs motivations naturelles et acceptables. Nous

assistons ici à un jeu typique du mythe où les relations de pouvoir sont en apparences aplanies (Litchi, 1997, p. 182). Le pouvoir symbolique de mettre sous observation, à travers le documentaire, un groupe déterminé a pour conséquence d'épurer les rapports sociaux de pouvoir.

De ce fait, les trois réalisateurs ont le champ libre pour véhiculer une idée relativement simple : soit celle que la jeunesse, où qu'elle soit, a soif de liberté, et la musique rock peut la leur donner, bien que certaines entraves puissent se dresser contre elle telles que la guerre, la pauvreté, les restrictions des sociétés islamiques. Le processus cinématographique se met dès lors en marche afin d'« illustrer » cette idée, ce grand mythe de l'universalité de l'art et de son effet émancipateur. Aussitôt ce propos se trouve légitimé par la mobilisation d'une multitude de d'éléments (contribuant à actualiser le mythe) mettant l'emphasis sur le contexte restrictif de l'Islam. Or, si nous partons de cette multiplicité des éléments et non pas de la proposition initiale, et nous « remontons » vers le grand mythe, on arrive à une tout autre idée, à une tout autre construction mythique : celle du conservatisme islamique incompatible avec les valeurs de liberté d'expression propre à l'Occident. Pourquoi parler de jeunes rockeurs, quel intérêt, si ce n'est que parce que leur existence est opprimée par leur culture orientale?

Le mythe principal qu'articulent les rockumentaires ethnographiques, donc, est celui d'une société islamique malade qu'il faut guérir. Prise comme un ensemble gigantesque et homogène, les peuples musulmans seraient prisonniers d'un anachronisme et d'un sous-développement auquel il faut remédier, afin notamment de libérer sa jeunesse.

Intervient alors le mythe du progrès, celui selon lequel toute société passe par différents stages de développement. Celui selon lequel tout phénomène émergent déboulera, deviendra tôt ou tard dominant, ou à tout le moins modifiera les façons de

faire. La pénétration du rock & roll dans les pays de culture islamique serait à la fois une mesure du niveau de développement et de modernité (inférieur), et la solution potentielle à ce « retard » de développement. En ce sens, l'on projette l'histoire occidentale sur d'autres sociétés. On suggère que ce qu'a vécu le monde occidental dans la deuxième moitié du 20^e siècle (baby-boom, progrès social alimenté par une jeunesse rebelle et revendicatrice, etc.) est un passage obligé vers l'avancement.

L'étonnement de découvrir des embryons de rock & roll ailleurs qu'en Occident témoigne d'une autre vision du monde, d'un autre mythe : celui de l'existence d'un monde plus « primitif », plus « sauvage », où la mondialisation n'aurait pas encore réussi à allonger ses tentacules. Mais existe-t-il un coin dans le monde où Coca-Cola n'ait pas réussi à vendre ses produits? Et de la même manière, existe-t-il un endroit sur la planète où la machine commerciale de la pop occidentale n'ait pas encore réussi à s'installer? Nous pouvons en douter. Qu'à cela ne tienne, on nous sert le mythe du bon sauvage qu'il faut aider, parce qu'il a déjà commencé à s'aider en s'intéressant au rock, et donc à la culture occidentale. De la même manière qu'il y a de bons et de mauvais sauvages, il y a de bons et de mauvais musulmans. L'on voit que, quand la chance lui en est donnée, le musulman peut s'approprier la civilisation, la culture, l'art. La musique, selon le mythe, est universelle.

Ainsi, il est question du mythe de la grande famille humaine, celui selon lequel tous les hommes sont, par essence, égaux. Leurs différences ne tiendraient qu'à des accidents de parcours culturels, et non pas à des contextes sociaux historiques particuliers. Bref, si les mêmes chances étaient données à tous, nous verrions que tous les hommes aspirent aux mêmes choses. Dans le cas des rockumentaires, on suggère que tous aspirent à l'émancipation individuelle grâce à la liberté de choix. Voilà le mythe de l'universalité de la modernité où il est entendu que la lutte pour les droits individuels est l'objectif commun ultime.

C'est pour cela que les films mobilisent aussi fortement le mythe de la musique politique. Nous voulons absolument politiser la musique. Comme s'il était évident que la musique accompagne, voire génère, le changement social. Le punk et le métal seraient un antidote à la fois à l'islamophobie des non-musulmans et au radicalisme des musulmans. La musique des jeunes, cette jeunesse dont le mythe est la fougue et la perpétuelle propension à s'indigner et à se rebeller, cette musique sera celle qui revendiquera le changement pour le monde musulman.

L'idée de la mondialisation que rien n'arrêtera, accompagnée d'une vision positiviste des technologies qui rendent les communications plus faciles et qui mènent nécessairement à la démocratisation, est celui qui est incarné par l'existence de rockeurs musulmans. Cette existence, au cœur de société proprement musulmane n'est-elle pas la preuve qu'un lent, mais certain « rattrapage » social se met en branle dans le monde musulman? Ne sont-ils pas la pointe d'un iceberg qu'il faut prendre soin de faire émerger? Et même si ces jeunes étaient des anomalies sociales, des bizarreries isolées dans un monde musulman autrement complètement à l'antipode de l'idée même de la culture rock & roll, ne verrions-nous pas là l'exception à une règle qu'il faut s'appliquer à changer?

Il ne suffit pas de démontrer que les différences culturelles ne sont pas insurmontables, en montrant que des Irakiens peuvent être fans de métal. Tenter cette démonstration ne fait qu'enfoncer la problématique, en entrant dans une logique argumentaire qui légitime la question qui se pose à la base, à savoir qu'il y aurait des différences insurmontables face auxquelles il faut redoubler d'efforts. Nous le voyons, une démythification du sens de ces films nous ramène inévitablement à mettre, insidieusement, la culture orientale au banc des accusés.

5.2 Le discours orientaliste dans le rockumentaire ethnographique

Nous espérons avoir démontré, de manière persuasive, la manière dont l'altérité arabo-musulmane est représentée dans le rockumentaire ethnographique. Maintenant que le sens de ces représentations a été établi, nous devons chercher plus loin, en amont, la source discursive de ces représentations. Cette source, nous espérons maintenant qu'il est clair, a déjà été identifiée au premier chapitre : il s'agit du régime de représentation hérité de l'orientalisme.

Les mythes que nous avons décrits quant à l'Islam, et dont les rockumentaires ethnographiques semblent se nourrir pour produire leur message, ne pourraient exister sans le profond bagage de l'orientalisme. L'essence orientale, qui est si directement et si simplement évoquée dans les rockumentaires, s'est construite au fil des siècles. Elle apparaît aujourd'hui comme indiscutable. Le musulman est ce qu'il est, parce qu'il est ce qu'il est, un point c'est tout. Le discours orientaliste impose un consensus d'opinion quant à lui. Et ce consensus, nous l'avons vu, ne fait pas de lui un allié, mais plutôt un adversaire. L'arabo-musulman vit dans des contrées lointaines où règnent guerre, violence, corruption, autoritarisme et barbarie. Malgré la peur qu'il lui inspire, l'Occidental a tout de même la tentation de lui tendre une perche. Il veut le paterner et le féliciter s'il réussit à s'approprier certaines pratiques occidentales comme celle du rock & roll.

L'orientalisme est un exemple de la problématisation du rapport à l'altérité, qui semble causer de l'intérêt, et de l'inconfort. Comme nous l'évoquions au tout début de ce mémoire, le réflexe, face à l'altérité, est de tenter de l'aplanir, de la ramener à soi, et de la fondre dans une mêmeté rassurante. Les rockumentaires ethnographiques sont un exemple avéré de cet automatisme : pour aller à la rencontre de l'Autre, pour rendre cette rencontre plus confortable, on la dilue dans quelque chose qui nous est connu : le rock. Mais ce « coussin » est justement ce qui fait manquer sa cible à la

démarche : plutôt qu'apprivoiser l'altérité, elle la remet à distance en la plaçant dans un rapport dichotomique.

Ce rapport dichotomique est celui d'un affrontement civilisationnel où l'Occident et l'Orient sont en perpétuelle compétition. Mais cette compétition ne se fait pas à forces égales : l'histoire a réussi à faire de l'Occident le maître de l'Orient. Dans le cas des rockumentaires, c'est la supériorité des valeurs associées au rock & roll qui devient la métaphore de ce rapport de domination. Alors que l'arabo-musulman croule sous son traditionnalisme, sa salvation ne peut passer que par son passage dans le bon camp, celui de l'Occidental qui lui offre la contre-culture rock. On l'invite poliment à ne plus prendre part au chaos de sa culture, celle qui entretient des guerres incompréhensibles et des intégrismes déraisonnables, et d'accepter la vraie civilisation, celle qui saura lui procurer les conditions nécessaires à la réalisation de ses ambitions artistiques.

CONCLUSION

L'objectif de notre mémoire était d'étudier les représentations du monde musulman dans la culture occidentale. Pour ce faire, nous avons proposé l'existence d'une nouvelle forme culturelle, le rockumentaire ethnographique. Le but était ainsi de circonscrire notre étude de la représentation à un objet bien délimité, mais aussi à un objet qui ferait écho à bien d'autres formes culturelles, afin que nos conclusions puissent raisonner au-delà de notre mémoire.

La nature de notre travail était double : d'abord explorer la notion d'altérité arabo-musulmane en rapport à la culture occidentale, et ensuite établir un cadre conceptuel pour cerner la forme du rockumentaire ethnographique. Ensuite seulement pourrions-nous mettre ces deux éléments en relation.

Explorer une notion aussi vaste que l'altérité est un projet qui pourrait ne pas avoir de fin. Nous nous sommes contentés d'une rapide récapitulation en termes philosophiques, psychologiques et sociologiques. Nous avons considéré que ce survol était une porte d'entrée suffisante pour aborder l'altérité qui nous intéressait spécifiquement, à savoir celle de l'arabo-musulman. Encore une fois, nous faisons face à une notion que l'on aurait pu concevoir à partir d'une multitude d'angles. Nous avons donc circonscrit notre étude de la notion aux écrits de quelques auteurs, principalement Edward W. Saïd et Thierry Hentsch. Leurs travaux approfondis sur le sujet nous ont permis de tracer une généalogie de la façon dont l'Orient a été vu, compris, saisi et modifié par l'Occident au cours de son histoire. Cette généalogie nous a menés jusqu'à l'époque contemporaine où il nous a fallu admettre qu'un régime de représentation solidement ancré dans l'imaginaire collectif produit jusqu'à ce jour une image du monde musulman comme profondément figé et archaïque.

Cette vision de l'Autre, Arabe et musulman, s'accompagne d'une série de stéréotypes qui le réduisent à une nature ontologiquement stable dont l'appareil médiatique se saisit pour le dénigrer. Par cette vision, le monde est divisé en deux blocs civilisationnels où l'Occident doit s'assurer de contenir la menace que représente l'Orient. C'est ce mythe dont nous avons voulu vérifier la présence dans le rockumentaire ethnographique qui nous restait à définir.

Pour toute forme culturelle, nous avons cerné un mécanisme de production de sens correspondant au concept de représentation tel que problématisé par les *Cultural Studies*. Le rockumentaire ethnographique a subséquemment dû être sectionné pour en isoler toutes les composantes : le documentaire, le film ethnographique et le rockumentaire. Le documentaire propose une multitude de stratégies de représentation. Nous retiendrons que malgré son idéal de réalisme et d'objectivité, le cinéma documentaire peine à se soustraire de la problématique de la représentation. Le film ethnographique, lui, exacerbe cette problématique en plus d'ajouter des enjeux éthiques associés à son objet de prédilection, à savoir les cultures « autres ». De son côté, le rockumentaire cherche à entretenir une relation privilégiée avec l'intimité et l'authenticité de ses sujets, mais ne se débarrasse pas plus de la question fondamentale du documentaire qui est de savoir comment représenter adéquatement le monde. Au final, la combinaison de stratégies représentationnelles à l'œuvre dans le rockumentaire ethnographique en fait un sémiophore complexe qui sera nécessairement traversé d'une multitude de significations.

Notre question de recherche était donc de savoir si le régime de représentation orientaliste était « challengé » par la forme du rockumentaire ethnographique. En d'autres mots, le rockumentaire ethnographique réussit-il à donner une image « différente » de l'Autre ou, au contraire, perpétue-t-il l'imaginaire orientaliste?

Pour répondre à cette question, un corpus de trois films a été constitué afin de réaliser une analyse de la représentation d'inspiration sémiologique. *Heavy Metal in Baghdad* (2008), *Global Metal* (2008) et *Taqwacore : The Birth of Punk Islam* (2009) ont été identifiés comme des films emblématiques d'une poussée du rockumentaire ethnographique. Produits en Amérique du Nord, les trois films explorent directement la coexistence de groupes rock dans un contexte islamique.

La méthode sémiologique encadre l'identification de significations dans un texte. Ainsi, cette approche nous a permis d'identifier plusieurs passages significatifs. Ce qui était dit et se montrait, au niveau dénotatif, était tout de suite interrogé pour donner lieu à un deuxième niveau de sens, au niveau connotatif. Un ensemble de connotations a été observé à travers les trois films, nous permettant de dégager un message global véhiculé par les rockumentaires ethnographiques. Bien qu'au niveau dénotatif ces films aient pu passer pour de vibrants appels à la liberté d'expression, le contexte islamique dans lequel ces appels sont faits peut mener à un tout autre message au niveau connotatif. Nous pourrions alors lire ces films comme une célébration de la valeur absolue de la liberté incarnée par l'Occident face à un Orient pathologiquement dépourvu de cette dite valeur.

L'analyse de contenu que nous avons ensuite proposée est venue nuancer cette lecture. En examinant si la réception médiatique des trois films partageait, ou non, la signification privilégiée que nous avons proposée, nous avons cherché à renforcer notre argumentaire. Il s'avère que, règle générale, le public auquel s'adressent les rockumentaires ethnographiques « décode » les films de la manière anticipée.

Fort de ces résultats, le dernier volet de notre analyse a élargi la discussion pour déborder du cadre des rockumentaires ethnographiques. Nous avons ainsi pu constater que les thèmes abordés dans les films mobilisent le grand mythe de l'universalité de la modernité occidentale, qui prend toute sa puissance lorsque mis

directement en opposition au mythe d'un monde musulman archaïque. Le discours orientaliste est ainsi directement mobilisé dans le processus de création de sens des rockumentaires ethnographiques.

Ce mémoire a entrepris un travail sur une problématique très large et a tenté de l'appliquer à un objet culturel qui était à définir. L'analyse qui en a résulté a nécessité une diversité d'approches pour tenter, tant bien que mal, de donner des résultats éclairants. La proposition était périlleuse et la conclusion ne peut être considérée comme complètement solide. Cependant, l'exercice nous aura permis de retenir qu'une manifestation culturelle, lorsqu'attentivement questionnée, peut nous révéler un ensemble de significations qui ne sont pas évidentes au premier regard.

De plus, nous espérons que ce mémoire ait laissé entrevoir au lecteur que le rockumentaire ethnographique s'inscrit dans une logique culturelle contemporaine plus large. Cette logique culturelle est la trame de fond de l'analyse que nous avons proposé, la problématique englobante de ce mémoire. Le rockumentaire ethnographique, nous l'avons vu, se promène entre culture populaire, contre-culture, information, reportage d'enquête, photojournalisme, divertissement, etc. C'est grâce à ce mélange que le film devient intéressant. C'est par ses références au rock, qui fait appel à un romantisme chez le spectateur, que l'Irak, le Pakistan ou l'Indonésie deviennent intéressants. Le contenant, l'image, prime-t-il sur le contenu dans la logique culturelle et médiatique contemporaine?

En 1967, alors qu'il publie *La Société du Spectacle*, Guy Debord aurait répondu oui à la précédente question. Sa thèse est que nous vivons dans une société dominée par l'image, source de divertissement. On y décrit une société où médias et consommation s'unissent pour définir les aspects fondamentaux d'une société basée sur la production et la consommation de l'image. Ainsi, la réalité objective du monde se mêle avec la réalité subjective produite par la surabondance de l'image, de sorte

que, dans le cas du cinéma par exemple, la réalité se rapproche du cinéma, et le cinéma se rapproche de la réalité.

Trente-cinq ans plus tard, Douglas Kellner publie *Media Spectacle* (2003), dont le premier chapitre, « Media culture and the triumph of the spectacle » reprend les idées de Debord et affirme non seulement que les thèses du français étaient justes, mais que le 21^e siècle est une société du spectacle dépassant ce qui pouvait être entrevu dans les années soixante. Non seulement le développement des technologies du multi media et de l'information a-t-il permis l'essor de « techno-spectacles » de plus en plus puissants, mais ce développement a aussi permis au spectacle d'envahir plusieurs aspects de la mondialisation (2003, p.2). Ce que Kellner appelle la « culture médiatique » prend de plus en plus de temps et d'énergie dans nos sociétés et influence de façon de plus en plus décisive nos fantasmes, nos rêves, nos pensées, nos façons d'agir et nos identités. Nous estimons que c'est dans ce contexte d'hyper médiatisation du monde qu'il faut envisager le phénomène des rockumentaires ethnographiques que nous avons décrit.

Une synthèse entre le capital, la technologie, l'information et l'industrie du divertissement produit aujourd'hui la culture du spectacle, ou autrement dit par Kellner, le « infotainment society » (2003, p.11). Ce n'est pas innocemment que Kellner utilise ce dernier terme, puisqu'il vient remettre en question l'idée de « société de l'information » propre aux années 90. Selon lui, nous avons d'abord trop insisté sur le rôle de l'information et du savoir à l'ère des nouvelles technologies de communication et d'information, et il faut maintenant insister sur le fait qu'aujourd'hui information et divertissement sont indissociables (p.15). Le résultat est la spectacularisation de la politique, de la culture et de la conscience. Les rockumentaires ethnographiques oscillent justement entre information (documentaire) et divertissement (esprit rock).

Depuis les événements du 11 septembre 2001, Douglas Kellner nous prédit des spectacles épeurants et violents, des spectacles apocalyptiques. La journée du 11 septembre 2001 elle-même a été un grand spectacle qui a initié une nouvelle ère dichotomique où les bons affrontent les méchants, où la civilisation doit triompher de la barbarie, où l'Occident doit se défendre de l'Orient. C'est dans ce contexte que les trois rockumentaires mis à l'étude ici émergent. Tous sont une incursion dans ce monde dichotomique où l'Occident fait face à un Autre, l'Orient, et plus particulièrement où l'Occident libre et démocratique fait face à un monde islamique répressif et despotique. Kellner conclut que le nationalisme et le patriotisme, à l'ère du média spectacle, est en train de triompher de l'internationalisme (26). Nous ajouterons, dans la même veine, que l'analyse de nos trois rockumentaires démontre le triomphe d'un ethnocentrisme latent sur une véritable ouverture culturelle.

Pour James Compton (2004), l'information est maintenant un spectacle total ou un « spectacle intégré ». Un des premiers mécanismes qui mène à la création de reportages ou de documentaires comme ceux dont nous avons discuté est la pression institutionnelle. Pour répondre au besoin du média (télévision, cinéma, etc), on livre l'information dans un emballage où nous retrouvons une histoire divertissante et des personnages attachants (Compton 2004, p.34). Ce n'est pourtant pas le média qui force cet emballage : il est plutôt le résultat d'attentes socialement et culturellement produites dans une société qui a adopté une logique médiatique. Et c'est ce que nous avons souligné dans notre étude du documentaire, à savoir que le spectateur a de fortes attentes. Dans ce contexte, toute production d'information se limite au recyclage d'histoires spectaculaires et de personnages typés (pour ne pas dire stéréotypés). De grands thèmes généraux rejoignent efficacement un auditoire qui partage ces références. Ce faisant, on laisse tomber les histoires qui cherchent à comprendre des phénomènes sociaux, culturels et économiques complexes car cela en demanderait trop de la part de l'auditoire. Et c'est là que le danger réside : « audiences are required to fill in the blanks of most narratives ; that is, readers must

make the story meaningful by referring to their own store of cultural and social information » (Compton 2004, p.54). Or, quel peut bien être les référents sociaux et culturels d'un occidental sur le monde islamique ? Nous avons suggérés que ces référents sociaux et culturels auxquels l'auditoire occidental est obligé de faire appel lorsqu'on lui présente un rockumentaire ethnographique ne peuvent être constitués d'autre chose que des représentations stéréotypée de l'Orient, héritées de l'orientalisme.

La « mécanique » du système de représentation des rockumentaires ethnographiques n'est donc pas propre à ce genre, mais est plutôt symptomatique d'une culture médiatique qui envahit presque tous les aspects de nos sociétés occidentales. De toutes parts, des images, des textes, des idées, s'accumulent et nous entourent. Divertissement et information usent des mêmes formes qui produisent presque inévitablement des représentations faussées d'un monde spectaculaire, et simplement dichotomique. Dans l'idée de produire un bon spectacle, tous les raccourcis sont permis pour représenter des enjeux sociaux, économiques et culturels de manière efficace et divertissante. Dans ce dessein, il existe le « langage » de la culture médiatique que nous retrouvons partout, y compris dans le rockumentaire ethnographique.

Dans le spectacle de l'information qui nous est présenté tous les jours sur les chaînes d'information télévisée, il y a une mise à distance entre le spectacle et le spectateur, puisque ce dernier est loin de l'action. Il ne peut prendre part à la guerre en Irak, il ne peut que la contempler et se laisser divertir par ses multiples rebondissements. En revanche, un lointain pays musulman présenté à travers le prisme du rock rapproche considérablement le spectateur du spectacle qui lui est présenté. C'est le but du rockumentaire, que le spectateur se sente près de l'action, qu'il puisse s'y reconnaître, s'y sentir impliqué émotionnellement. En ce sens, le spectacle médiatique du rockumentaire ethnographique est peut-être plus près du carnaval, tel

qu'évoqué par Daniel Bournoux (2006), que du spectacle. Dans le carnaval, le langage qui permettait un aller-retour dans le « dialogue » de la construction de sens laisse place à un vacarme ambiant qui fait circuler encore plus rapidement, mais moins distinctement, les représentations créatrices de sens.

Pour Bournoux, nous ne pouvons nous en tenir à une utilisation du vague concept de « spectacle » puisque « les spectacles très différents qui nous hantent en effet sont loin d'avoir la substantielle évidence, ou la stabilité ontologique que leur prête Debord » (2006, p.70). Dans la fête, ou carnaval, il n'y a plus de mise à distance entre le sujet et l'objet et « l'affect ne parvient pas à se lier à un objet précis » (2006, p.61). Dans la fête, ce qui est célébrée « n'est aucun objet en particulier, mais la mise en relation des sujets, leur narcissisme circulaire : chacun se voit et s'aime dans l'autre » (2006, p.66). Les rockuementaires ethnographiques, si nous concédons qu'ils s'inscrivent dans cette logique, nous feraient assister à « la montée en puissance du direct, du live, de l'interactivité, du toucher et des formes just in time de mille manifestations » (Bournoux 2006, p.71). Nous sommes dans la société du contact, et non plus la société du spectacle de Debord : « la société du spectacle privilégiait un regard frontal ; notre montante société de contact contourne ce regard et préfère d'autres manipulations moins visibles, jouant 'la vie' contre la vue » (Bournoux 2006, p.71).

Un simple film documentaire à caractère ethnographique, comme un film du National Geographic, serait donc, dans les termes de Bournoux, un spectacle. On prend un contexte lointain, un « autre » exotique, et on le montre, on le représente et on en fait un objet-spectacle. On contemple quelque chose. Il appartient alors au spectateur de comprendre ce qui lui est présenté pour en faire sens. Libre à lui de faire références à ses propres « cartes conceptuelles ». Dans une perspective pessimiste, nous estimons que ce spectateur est mal outillé et que ses seules références proviennent de représentations relayées par sa culture ethno-centrique.

Nous pouvons peut-être aussi espérer qu'il sera critique et que la distance qu'il garde avec l'objet-spectacle lui laissera l'espace pour avoir recours à un savoir réfléchi. Dans le cas du rockumentaire, cependant, l'on tente d'aplanir la distance. Le rock, son romantisme, la contre-culture, « occidentalise » l'autre, qui se rapproche de nous. Nous participons à son émancipation, n'en sommes pas témoins, mais y contribuons en le « découvrant ». Son combat pour la liberté est notre combat. Nous célébrons tous ensemble cet avancement, l'autre est admis dans notre communauté de rebelles. Nous partageons tous des goûts musicaux, donc des idéaux. Nous croyons ainsi abolir les frontières culturelles qui nous séparent. Ce faisant, on oublie que ces frontières existent réellement, et que nous jetons un regard sur cet « autre » à travers le prisme de notre culture occidentale. Toute réflexion est court-circuitée, l'esprit rock nous pousse intuitivement à vouloir vivre et participer à l'histoire qui nous est racontée.

Chacun des trois films dont nous avons discuté prétend découvrir une « scène » rock, un peu au sens où Will Straw (2005) l'entend. Straw souligne bien l'importance d'une proximité spatiale pour l'émergence d'une quelconque scène musicale. Dans ces films on suggère, implicitement ou explicitement, que cette proximité physique peut aujourd'hui être remplacée par une proximité technologique, électronique ou communicationnelle. Grâce à l'internet, donc, une réelle « communauté » de rockeurs peut émerger grâce à des liens virtuels. L'auditeur se laisse convaincre par cet argument séduisant, car, en 2016, avec la culture médiatique qui nous cerne, tout ce qui est communication électronique est séduisant, excitant et enthousiasmant. C'est ainsi que naît la fête, car le spectateur peut maintenant participer au film. Or, dans les faits, assistons-nous réellement à l'émergence de communautés solides partageant les mêmes grandes valeurs de rockeurs, ou assistons-nous tout simplement à une dissémination plus grande de produits culturels occidentaux sur le reste de la planète ? Si tel est le cas, cette dissémination de la culture occidentale sur le reste du globe est-elle nouvelle, ou sommes-nous tout simplement étonnés et agréablement

surpris de découvrir qu'elle est déjà bien ancrée aux quatre coins du globe, et ce, depuis longtemps? Et ne devons-nous pas admettre que la simple la musique s'exporte beaucoup plus facilement que les idéaux sociaux et politiques qui y sont rattachés chez nous ?

Ce qui est important dans ces films, finalement, ce n'est pas tant ce que leurs personnages ont à dire. En effet, ce qui est dit dans les morceaux de témoignages que l'on garde pour le montage est assez prévisible. Ce qui est important, vraiment, et simplement, c'est que ces personnages, ces jeunes rockeurs musulmans, existent. Leur simple existence suffit pour susciter notre curiosité. Le rôle du film est tout simplement de témoigner, d'authentifier, l'existence du phénomène. Certains disent que « l'étonnement est l'étincelle de l'intelligence ». Mais comme nous l'avons suggéré, l'intelligence, une fois allumée par la curiosité, est ensuite cernée de toute part par un monde où une culture médiatique appauvrit les horizons de réflexions autonomes. L'intelligence n'a pour se nourrir, une fois allumée, qu'une succession de représentations stéréotypées. Pire, il nous est permis d'avancer que cette réflexion est souvent esquivée, court-circuitée, par l'enthousiasme carnavalesque suscité par l'esprit rock de ces films, les représentations stéréotypées se reproduisant alors que l'attention est détournée par un affect puissant.

Notre analyse des rockumentaires ethnographiques nous a permis d'identifier les mécanismes qui permettent l'émergence d'un sens que nous avons qualifié d'orientaliste. Le pessimisme et le ton dénonciateur dont nous faisons ici fait preuve, nous le reconnaissons, cherche à donner du poids à notre réflexion critique. Nous reconnaissons aussi qu'aucun sens final ne peut être accordé à ces films, toute interprétation pouvant mener à de nouvelles interprétations, et ce, dans une chaîne infinie. Mais force est d'admettre qu'il existe une conjoncture sociologique, politique et médiatique particulière permettant l'émergence et le succès de ces films. Nous

espérons que le présent mémoire a su cerner ce contexte et engendré chez son lecteur un questionnement.

ANNEXE A

LISTE NON EXHAUSTIVE DE ROCKUMENTAIRES ETHNOGRAPHIQUES

Breaking the Silence – Music in Afghanistan (Simon Broughton, É.-U., 2002) : film sur le retour de la musique pop en Afghanistan, juste après la chute des Talibans qui interdisaient la musique.

Junoon: The Rock Star and the Mullahs (Ruhi Hamide et Angus MacQueen, G-B, 2003) : documentaire sur le groupe rock pakistanais *Junoon* qui déjoue les autorités islamiques et leur réticence face à la musique.

Sounds of Silence (Amir Hamz et Mark Lazarz, É.-U., 2006) : film documentant la scène underground rock et hip hop de Téhéran, Iran.

Forbidden Future (Gard Aleksander Andreassen, Norvège, 2007) : documentaire sur les sous-cultures jeunes iraniennes, musicales, sportives, et artistiques.

The Satanic Angels-Malaekat Al-Shaytan (Ahmed Boulane, Maroc, 2007) : documentaire sur l'arrestation et l'emprisonnement de 14 jeunes musiciens rock de Casablanca, accusés de satanisme.

I Love Hip Hop in Morocco (Joshua Asen, Jennifer Needleman, É.-U., 2008) : grâce à l'aide des réalisateurs et à l'appui de l'ambassade américaine, quelques groupes de hip hop marocains réussissent à organiser un festival de musique.

Sling Shot Hip Hop (Jacqueline Reem Salloum, Japon, 2008) : documentaire sur des rappeurs palestiniens s'exprimant sur le conflit israélo-palestinien grâce à leur musique.

An Independent Mind (Rex Bloomstein, Danemark, 2008) : film sur la censure artistique à travers le monde : en Chine, en Birmanie, en Algérie, en Côte d'Ivoire et en Algérie.

Youssou Ndour: I Bring What I Love (Elizabeth Chai Vasarhelyi, France, 2008) : documentaire sur la controverse entourant l'album *Egypt* de Yousou Ndour qui y prêche un Islam tolérant : immense succès en Occident, il est moins bien accepté au Sénégal.

Afghan Star (Havana Marking, É.-U., 2008) : film sur les dangers que bravent les participants au concours musical télévisé Afghan Idol.

New Muslim Cool (Jennifer Maytorena Taylor, É.-U., 2009) : documentaire sur la conversion à l'Islam d'un couple de rappeurs portoricains vivant aux États-Unis.

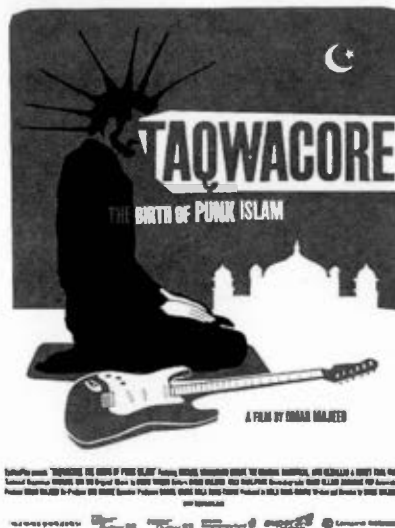
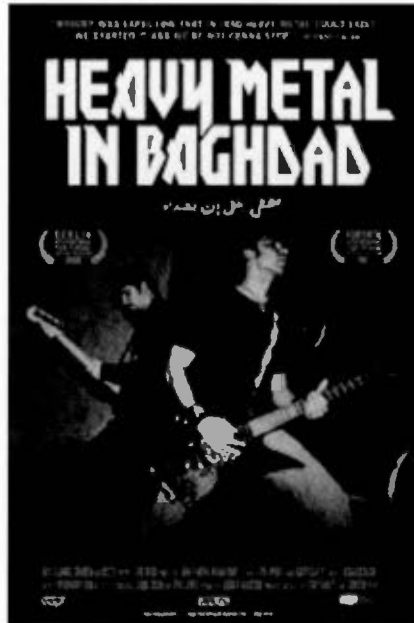
No one Knows about Persian Cats (Bahman Ghobadi, France, 2009) : docu-fiction sur la difficulté de jeunes groupes rock et hip hop de Téhéran.

Deen Tight (Mustafa Davis, É.-U., 2011) : documentaire sur la scène hip hop musulmane des États-Unis.

Before Spring, After the Fall (Jed Rothstein, É.-U., 2013) : documentaire suivant des groupes métal du Caire avant et après la révolution.

ANNEXE B

AFFICHES PROMOTIONNELLES DES FILMS ANALYSÉS



ANNEXE C

CORPUS D'ANALYSE DE LA RÉCEPTION MÉDIATIQUE

Critiques de *Heavy Metal in Baghdad* (2008)

Articles retenus :

Lee, N. (2008). *Heavy Metal in Baghdad* (2007) How to Rock in Irak. *New York Times*. 23 mai 2008. Récupéré de:
<http://movies.nytimes.com/2008/05/23/movies/23meta.html?ref=arts>

Ridley, J. (2008). Devil Hornsfor Heavy Metal in Baghdad. *The Village Voice* (New York), 20 mai 2008. Récupéré de:
<http://www.villagevoice.com/2008-05-20/film/heavy-metal-in-baghdad/>

Lost at Sea Magazine. (2008). Heavy Metal in Baghdad. 8 avril 2008. Récupéré de:
<http://www.lostatsea.net/feature.phtml?fid=2478068647f633d5b61bd>

Johnston, M. (2010). Heavy Metal in Baghdad : the Story of Acrassicauda. *Surfing-the-apocalypse*. 31 janvier 2010. Récupéré de:
<http://surfing-the-apocalypse.blogspot.com/2010/01/heavy-metal-in-baghdad-story-of.html>

internet Movie Data base. (2014). IMDb user Reviews for Heavy Metal in Baghdad, résultats pour 2007-2010. Récupéré de:
<http://www.imdb.com/title/tt1092007/usercomments>

Critiques de *Global Metal* (2008)

Articles retenus :

Munro, E. (2008). Global Metal : Metal goes around the world in an hou rand a half. *Vue Weekly, Edmonton*, 2 juillet 2008. Récupéré de:
<http://www.vueweekly.com/article.php?id=8904>

Mack, A. (2008). Global Metal Review. *Twitchfilm.net*, 16 juin 2008. Récupéré de:
<http://twitchfilm.net>

Burns, A. (2008). Global Metal. *Blog Alex Burns*, 5 Août 2008. Récupéré de:
www.alexburns.net

internet Movie Data base. (2014). IMDb user Reviews for IMDb user reviews for Global Metal, résultats pour 2008-2009. Récupéré de:
www.imdb.com

Critiques de *Taqwacore : The Birth of Punk Islam* (2009)

Articles retenus :

Lacey, L. (2009). Doc explores Islamic-Punk world. *The Globe and Mail*, 15 octobre 2009. Récupéré de:
<http://www.theglobeandmail.com/news/arts/taqwacore-the-birth-of-punk->

Fraser, M. (2009). Mosque Pit: Taqwacore telles the tale of a riotous religious subculture. *Montreal Mirror*, 18 octobre 2009. Récupéré de:
<http://www.montrealmirror.com/2009/100809/film1.html>

Seaver, J. (2010). Taqwacore the Birth of Punk Islam. *efilm critic.com*, 24 avril 2010. Récupéré de:
<http://efilmcritic.com/review.php?movie=20299&reviewer=371>

Khan, W. (2009). Taqwacore : the Birth of Punk Islam. *Your Kloset Blogazine*, 2 novembre 2009. Récupéré de:
<http://www.yourkloset.com/lifestyle/arts/taqwacore-the-birth-of-punk-islam/>
 Your Kloset Blogazine

Rotten Tomatoes.com. (2014), Reviews for Taqwacore: The Birth of Punk Islam. Résultats pour 2009-2010. *Rotten Tomatoes.com*. Récupéré de:
<http://www.rottentomatoes.com/m/taqwacore/>

ANNEXE D

SUBDIVISIONS DU CORPUS

Film / Cond. de prod.	Heavy Metal in Baghdad	Global Metal	Taqwacore
Grands Journaux	<p><i>The New York Times</i> www.nytimes.com 23 mai 2008 « Heavy Metal in Baghdad (2007) How to Rock in Iraq » -Nathan Lee</p>		<p><i>The Globe and Mail</i> http://www.theglobeandmail.com/news/arts/taqwacore-the-birth-of-punk-islam/article1325063/ 15 Octobre 2009 "Doc explore Islamic-punk world" -Liam Lacey</p>
Journaux spécialisés	<p><i>The Village Voice</i> (New York) http://www.villagevoice.com/2008-05-20/film/heavy-metal-in-baghdad/ 20 mai 2008 "Devil-Horns for Heavy Metal in Baghdad" -Jim Ridley</p>	<p><i>Vue Weekly</i> (Edmonton) www.vueweekly.com 2 juillet 2008 "Global Metal: Metal goes around the world in an hour and a half" -Eden Munro</p>	<p><i>Montreal Mirror</i> (Montréal) www.montrealmirror.com 18 octobre 2009 "Mosque Pit: Taqwacore telles the tale of a riotous religious subculture" -Malcolm Fraser</p>
Sites Web spécialisés	<p><i>Lost At Sea Magazine</i> www.lostatsea.net 8 avril 2008 "Heavy Metal in Baghdad"</p>	<p>Twitch Film.net http://twitchfilm.net/reviews/2008/06/film-review-global-metal.php 16 juin 2008 "Global Metal Review" -Andrew Mack</p>	<p>EFilm Critic.com www.efilmcritic.com 24 avril 2010 "Taqwacore the Birth of Punk Islam" -Jay Seaver</p>

Blogues personnels	<p>Surfing-the-apocalypse (blogue) http://surfing-the-apocalypse.blogspot.com 31 janvier 2010 "Heavy Metal in Baghdad: the Story of Acrassicauda" -Micheal Johnston</p>	<p>Blogue Alex Burns http://www.alexburns.net/2008/08/global-metal.html 5 Août 2008 "Global Metal" -Alex Burns</p>	<p>Your Kloset Blogazine www.yourkloset.com 2 novembre 2009 "Taqwacore the Birth of Punk Islam" -Khan, W.</p>
Forums de discussion	<p>internet Movie Data Base www.imdb.com 2007-2010 "IMDb user Reviews for Heavy Metal in Baghdad"</p>	<p>internet Movie Data Base (IMDb) http://www.imdb.com/title/tt1249171/usercomments "IMDb user reviews for Global Metal" 2008-2009</p>	<p>Rotten Tomatoes www.rottentomatoes.com 2009-2010 "Reviews for Taqwacore: The Birth of Punk Islam"</p>

ANNEXE E

SYNOPSIS SELON INTERNET MOVIE DATA BASE

Heavy Metal in Baghdad (2008)

(<http://www.imdb.com/title/tt1092007/plotsummary>)

In the late summer of 2006, in the middle of the insurgency, filmmakers Eddy Moretti and Suroosh Alvi traveled to Baghdad to meet and interview the only heavy metal band in Iraq, Acrassicauda. "Heavy Metal in Baghdad" is the story of the band and its members, young Iraqis whose lives have been distorted and displaced by years of continual warfare in their homeland. The filmmakers have collected glimpses into the struggles of Acrassicauda as they try to stay together and stay alive. Their struggle is the untold story of the hopes and dreams of an entire generation of young Iraqis.

Global Metal (2008)

(<http://www.imdb.com/title/tt1249171/plotsummary>)

In GLOBAL METAL, directors Scot McFadyen and Sam Dunn set out to discover how the West's most maligned musical genre - heavy metal - has impacted the world's cultures beyond Europe and North America. The film follows metal fan and anthropologist Sam Dunn on a whirlwind journey through Asia, South America and the Middle East as he explores the underbelly of the world's emerging extreme music scenes; from Indonesian death metal to Chinese black metal to Iranian thrash metal. GLOBAL METAL reveals a worldwide community of metalheads who aren't just absorbing metal from the West - they're transforming it - creating a new form of cultural

expression in societies dominated by conflict, corruption and mass-consumerism.

Taqwacore : the Birth of Punk Islam (2009)

(<http://www.imdb.com/title/tt1519402/plotsummary>)

The word Taqwacore is a combination of hardcore, a genre of punk music, and taqwa, an Arabic word that translates as "piety" or "god-fearing." The first to use the term was writer, journalist, and Muslim convert Michael Muhammad Knight. His novel The Taqwacores, about a group of young Islamic punk rockers, received a storm of recognition among young American Muslims and prompted the formation of various Muslim punk bands.

ANNEXE F

GRILLE D'ANALYSE DE LA RÉCEPTION MÉDIATIQUE

Sous-corpus *Heavy Metal in Baghdad* (2008)

	Synoptique	Appréciation	Thèmes
<i>The New York Times</i>	- fidèle	-complètement favorable	-expression culturelle -courage
<i>The Village Voice</i> (New York)	- fidèle	-favorable avec réserves	-guerre, violence -liberté
<i>Lost At Sea Magazine</i>	- fidèle	-complètement favorable	-violence -humanisme -répression islam -courage
<i>Surfing-the-apocalypse</i> (blogue)	-fidèle	-neutre	-sécurité -extrémisme islamique
IMDb user Reviews for Heavy Metal in Baghdad (7 courtes critiques)	- 3 fidèle - 4 abstentions	- 5 complètement favorable -2 favorable avec réserve	-répression -guerre -liberté -frustration -persévérance

Sous-corpus de *Global Metal* (2008)

	Synoptique	Appréciation	Thèmes
Grands journaux			
<i>Vue Weekly</i> , Edmonton	-fidèle	-favorable avec réserves	-mondialisation des cultures -musique politique
Twitch Film.net	-fidèle	-complètement favorable	-surprise -musique politique -expression -universalisme
Blogue d'Alex Burns	-fidèle	-favorable avec réserves	-hybridité culturelle -mondialisation -musique politique
IMDb user reviews for Global Metal (6 courtes critiques)	-3 fidèle -1 infidèle -2 abstentions	-3 complètement favorables -2 défavorables avec réserve -1 complètement défavorable	-surprise -impérialisme culturel

Sous-corpus *Taqwacore* (2009)

	Synoptique	Appréciation	Thèmes
<i>The Globe and Mail</i>	-fidèle	-favorable avec réserves	-rébellion contre le conservatisme américain et islamique
<i>Montreal Mirror</i>	-fidèle	-complètement favorable	-musique politisée -hybridation des cultures
EFilm Critic.com	-fidèle	-favorable avec réserves	-racisme envers les musulmans -espoir
Your Kloset Blogazine	-fidèle	-défavorable avec réserves	-surpolitisation
Rotten Tomatoes (2 très courtes critiques)	-2 abstentions	-1 défavorable avec réserve -1 complètement défavorable	-victimisation -surpolitisation

BIBLIOGRAPHIE

- Allen, G. (2003). *Roland Barthes*. London; New York : Routledge.
- Ashcroft, B., Gareth G. et Helen Tiffin. (1995). *The Post-Colonial Studies Reader*. London; New York: Routledge.
- Ashcroft, B. (2008). *Edward Saïd (3rd ed.)*. London ; New York : Routledge.
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary film : a very short introduction*. Oxford : Oxford University Press
- Baker, M. B. (2011). *Rockumentary : style, performance and sound in a documentary genre*. (Thèse de doctorat non publiée). Université McGill.
- Barnouw, E. (1993). *Documentary : a History of Non-fiction film*. Oxford : Oxford University Press.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris : Seuil
- Bhabha, H. (2007). *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris : Payot
- Bougnoux, D. (2006). *La crise de la représentation*. Paris : Éditions de la Découverte
- Compton, J. (2004). *The integrated news spectacle*. New York : Peter Lang
- Cousin, M et McDonald, K. (1998) *Imagining Reality : The Faber Book of the Documentary*. London: Faber and Faber.
- Chandler, D. (2007). *Semiotics: The Basics (2nd ed.)*. London: Routledge.
- Daudens, F. (2011, 14 septembre). Oui, les médias sociaux ont joué un rôle dans le printemps arabe| Radio-Canada.ca ». Blogue des chroniques sur le Web. Radio-Canada.ca. Récupéré de:
<http://blogues.radio-canada.ca/surleweb/2011/09/14/oui-les-medias-sociaux-ont-bel-et-bien-joue-un-role-dans-le-printemps-arabe/>

- Debord, G. (1967). *La Société du Spectacle*. Paris : Éditions Gallimard
- Delphy, C. (2008). *Classer, dominer*. Paris : La Fabrique.
- Derrida, J. (1987). *Psyché, Invention de l'autre*. Paris : Galilée
- During, S. (ed.). (1993). *The Cultural Studies Reader*. London : Routledge.
- Dyer, R. (1999). The Role of the Stereotype. in Paul Marris and Sue Thornham: *Media Studies: A Reader, 2nd Edition*. Edinburgh University Press
- Evans, J. et Hall, S. (eds.). (1999). *Visual Culture : the Reader*. London : SAGE Publications.
- Fanon, F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil
- Foucault, M. (1976). *Archéologie du Savoir*. Paris : Éditions Gallimard.
- Gerstle, D. J. (2014, 14 avril). Surviving Syria's Civil War With Heavy Metal. *The Atlantic*. Récupéré de:
<http://www.theatlantic.com/international/archive/2014/04/surviving-syrias-civil-war-with-heavy-metal/360606/>.
- Geudin, C. (2010). *Dictionnaire essentiel du documentaire rock : 100 "rockumentaires" indispensables*. Boulogne-Billancourt (Hauts-de-Seine) : Autour du livre.
- Giroux, D. (2009). Thierry Hentsch/Proche-Orient. Désarticulation amoureuse de la puissance du négatif. *Cahiers de l'idiotie*, 2, 221-266.
- Glevarec, H., Macé E. et Maigret, E. (2008). *Cultural Studies : Anthologie*. Paris : Armand Collin
- Hall, S. (1992). The West and the Rest: Discourse and Power. In Hall, S. & Gieben, B. (eds.), *Formations of Modernity*. Cambridge: Polity Press in association with The Open University.
- Hall, S. (1993). Encoding, Decoding. In During, S. (ed.), *The Cultural Studies Reader*. London : Routledge. Pp.507-517

- Hall, S. (dir.). (1997). *Representation : Cultural Representation and Signifying Practices (Culture, Media and Identities Series)*, London : SAGE Publications.
- Hall, S. (2008). La culture, les médias et l'effet idéologique. Dans Glevarec, H. Macé E. et Maigret, E. (éds.), *Cultural Studies : Anthologie*. Paris : Arman Colin.
- Hansen, C., Needham, C. and Nichols, B. (1991). Pornography, Ethnography, and the Discourse of Power. In Nichols, B. (ed.), *Representing reality : issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Heath, J. et Potter, A. (2005). *Révolte consommée : Le mythe de la contre-culture*. Montréal: Trécaré.
- Hentsch, T. (1988). L'Orient imaginaire : la vision politique occidentale de l'Est méditerranéen. Paris: Éditions de Minuit.
- Huntingdon, S. (1993). The clash of civilisation? *Foreign Affairs*, 72 (3), 22-49.
- Huntingdon, S. (1996). *The clash of civilization and the remaking of the world order*. New York : Simon & Schuster.
- Jarret, M. (1992). Concerning the Progress of Rock & Roll. In *Present Tense : Rock & Roll and Culture*, ed A.DeCurtis. Durham : Duke University Presse, 167-182
- Kellner, Douglas (2003). *Media Spectacle*, « Media culture and the triumph of the spectacle », London New York : Routledge
- Lacan, J. (1964). *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire. Livre XI*. Paris : Seuil
- Lévinas, E. (1990) *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*. Paris: Le Livre de Poche.
- Lévinas, E. (2006). *Altérité et transcendance*. Paris: Le Livres de Poche.
- Lévy, L. (2010). *La «gauche», les Noirs et les Arabes*. Paris: La Fabrique.
- Lewis, B. (1990, septembre). The Roots of Muslim Rage ». *The Atlantic*. Récupéré de:
<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1990/09/the-roots-of-muslim-rage/304643/>.

- Lidchi, H. (1997). The poetics and the politics of exhibiting other cultures. In *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices (culture, Media and Identities Series)*, London : SAGE Publications.
- Metz, C. (1968). *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksiek.
- Nichols, B. (1991). *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary (2nd ed.)*, Bloomington: Indiana University Press.
- Rabinger, M. (2007). *Directing : Film Techniques and Aesthetics*. New York : Focal Press.
- Roth, L. (2013). *Film Semiotics, Metz, and Leone's Trilogy*. London : Routledge.
- Salazar, N. B. (2009). Imaged or imagined? Cultural representations and the 'touristification' of people and places. *Cahiers d'Études Africaines*, 193-194, 49-71.
- Saunders, D. (2010). *Documentary*. London; New York : Routledge
- Saïd, E. W. (1997). *Covering Islam: How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World (revised)*. New York: Vintage.
- Saïd, E. W. (2005). *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*. Paris : Éditions du Seuil.
- Sartre, J. -P. (1976). *L'être et le néant*. Paris: Gallimard.
- Semati, M. (2010). Islamophobia, culture and race in the age of empire. *Cultural Studies*, 24, 256-275.
- Semati, M. (2011). Communication, Culture, and the Essentialized Islam. *Communication Studies*, 62, 113-126.
- Spivak, G. (1988). Can the Subaltern Speak?. in *Marxism and the Interpretation of Culture*. Ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana: University of Illinois Press
- Stam, R, Burgoyne, R. et Flitterman-Lewis, S. (1992). *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism, and beyond*. London: Routledge.

Stokes, J. (2013). *How to Do Media and Cultural Studies (2nd ed.)*. London : SAGE Publications.

Straw, Will. 2005. « Systems of articulation, logics of change : communities and scenes in popular music » in Ken Gelder(ed) *The Subcultures Reader*. 2nd Edition. London: Routledge

Zéau, C. (2011). Cinéaste ou propagandiste? John Grierson et « l'idée documentaire ». 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 55, 52-74.
Récupéré de: <http://1895.revues.org/4104>